AVSONIA

RIVISTA · DELLA · SOCIETÀ · ITALIANA
DI · ARCHEOLOGIA · E · STORIA · DELL'ARTE

VOLVME X

RES · ANTIQVAE
LAVDIS · ET · ARTIS

ROMA
STABILIMENTO TIPOGRAFICO RICCARDO GARRONI
PIAZZA MIGNANELLI, 23
—
1921

AVVERTENZA

Gli autori sono personalmente responsabili degli articoli da loro firmati

SOMMARIO DEL VOLVME X

LA SCVOLA ITALIANA DI PALETNOLOGIA E LE INDVSTRIE PALEOLITICHE IN ITALIA

I. LETTERATURA STRANIERA E LA SCUOLA ITALIANA DI PALETNOLOGIA.

J. De Morgan ha testè pubblicato una « esquisse de préhistorie générale », degna di alta considerazione per il suo valore sintetico e comparativo, oltre che per la chiarezza dell'esposizione. (1) Il merito precipuo di questo recentissimo libro consiste nelle recise affermazioni dei criterii direttivi più giusti, che ormai si impongono anche agli studiosi di quella nazione ritenuta la « creatrice » della scienza preistorica, secondo i dettami dell'evoluzionismo di G. e A. De Mortillet.

Ma non è una « recensione » che io voglio fare dell'opera recentissima; la toccherò semplicemente qua e là, al solo scopo di servirmene come « punto di partenza » per discorrere su la nostra scuola di Paletnologia..., obliata come sempre !

Scrive il De Morgan: « l'idea teorica consistente a creare un *periodo cronologico* con l'apparizione di un uso nuovo e a rendere sincrono questo avvenimento nei differenti paesi, ha portato per molto tempo un grande pregiudizio agli studî preistorici; poichè oggi è provato che siffatte apparizioni avvennero in tempi diversissimi. E come la storia non comincia per tutti i popoli dalla stessa epoca, così bisogna cancellare dal vocabolario archeologico le parole *âge*, *époque*, *période*. » (2)

Parole, queste, che la « obliata » scuola italiana, formatasi sopratutto intorno a Luigi Pigorini, non ha mai usate in quel senso preciso che il De Morgan intende!

Pertanto, la sistematica teoria evolutiva dei De Mortillet, che ha grandemente e dannosamente pesato sugli studî preistorici e contro la quale persino dei conterranei insorsero, come il Dupont e S. Reinach, viene completamente esautorata.

Pur troppo, anche in questo libro del De Morgan l'Italia, se non è del tutto assente, per lo meno è considerata in linea più che secondaria e, nel poco, male considerata; perfino nei riguardi di quelle antichità che i dotti stranieri predilessero, cioè le civiltà del bronzo e del ferro.

(1) *L'Humanité préhistorique* (Paris - La Renaiss. du livre, 1921). Fa parte di una serie di volumi trattanti la evoluzione dell'umanità, diretta da H. Berr.

(2) *Op. cit.* pag. 305.

Vediamo. Il solo rilievo di materiale italiano, per cui il De Morgan spenda qualche parola in più, è per la civiltà neolitica. Ma, in così fatto modo: « *En Italie, où l'on ne rencontre jamais de haches polies en silex* (?), *où toutes sont façonnées dans des roches dures, il semble que deux courants néolithiques se soient réunis: l'un venant du Jura et de la Suisse, qui, traversant les Alpes, serait descendu dans la vallée du Pô et du Tessin; l'autre arrivant du bassin du Danube, par l'Istrie, l'Emilie et la Vénétie* (*sic!*), *se serait avancé, en longeant les côtes adriatiques, jusque dans l'Apulie.* » (1)

Tralasciamo l'errore di successione geografica (Dio mio, la geografia talvolta è un « mito » anche in politica!); ma, quanto al non essersi mai trovate in Italia delle accette silicee levigate, non è perfettamente vero. Sono rarissime, ma il Bellucci ne raccolse parecchie dall'Italia centrale, illustrandole (2). Ma questo è niente; il grave viene per le due *correnti neolitiche...*, un po' strane, ma che non possono appartenere a quella gente lontana che, nel nostro paese, ha introdotto l'ascia levigata, l'uso della capanna per abitazione, l'agricoltura, il rito funebre, ecc.

Evidentemente, il De Morgan ha confuso con l'immigrazione neolitica vera e propria, ammessa dai più dei paletnologi italiani, le due famose e successive correnti del popolo palafitticolo, che, da una parte, abitò sui laghi della Lombardia occidentale, dall'altra, costruì le terremare della Val Padana, producendo la nostra magnifica civiltà del bronzo, e sulle rive del Mar Jonio, dove giunse, guardò verso l'Oriente.

Non faccio commenti; ma il guaio è che si tratta di un libro recante il nome di un De Morgan e facente parte di una « bibliothèque de synthèse historique », destinata a... Basta, non pensiamoci. (3)

Del paleolitico italiano, non una parola.

Comprendo, chè anche nell'aureo e completo manuale del Déchelette, pubblicatosi nel 1908, il detto materiale non compare affatto (4); ma in un libro sintetico del 1921 si

(1) *Op. cit.* pag. 92-93.

(2) Bellucci. *Accette di selce levigate in Italia e questioni relative*, in Archiv. p. l'Antrop. e l'Etnol., vol. XXXVIII, 1909, p. 259. Sono però di epoca tarda. Si poteva accennarlo in parentesi, per lo meno.

(3) Altre parole sull'*abitato neolitico* a pag. 165, così: « *En Italie, d'intéressantes découvertes ont été faites dans les Abruzzes, dans les Reggianais, dans les provinces de Mantoue, de Brescia,* etc. (e in nota) Cfr. *Pigorini* B. P. I. (1875), 175 »... Si consideri che citazione bibliografica! Per un libro di sintesi generale, nel 1921, non c'era da sceglier di meglio! La menzione delle « interessanti scoperte » vien fatta dopo quelle di Francia e del Belgio, senza che sia notata la novità e l'importanza degli scavi di Concezio Rosa! Per il resto, della preistoria italiana: le *terremare* sono appena menzionate e *male* ricordate (ved. p. 167 con un'altra *edificante* citazione bibliografica!), poi basta... Di un'altra menzione (a pag. 57) diremo in seguito.

(4) E' una lacuna veramente lamentabile in un manuale di così alto valore; a pag. 89, l' Italia è soltanto nominata fra i varî paesi dove appare il materiale *chelléen* e *acheuléen* con tale nota bibliografica: « *consulter le Bull. Palet. ital. passim.* » (!!). Nessuna menzione per il *moustérien* e per le altre industrie archeolitiche, o paleolitiche che dir si voglia. Eppure, lo stesso G. De Mortillet si occupò dei tipi *solutréens* di Rivole Veronese (vedi sotto a n. 4, p. 14).

poteva agevolmente, sia pure in poche righe, riassumere le caratteristiche delle nostre industrie paleolitiche. Tanto più che queste antichità italiche presentano problemi, che, posti e risolti o tentati di risolvere dai paletnologi italiani in un mezzo secolo di ricerche e di studî, sono di capitale importanza per chi si opponga alla classica teoria evolutiva. E, ove pesante o difficile fosse riuscita la lettura o la comprensione delle innumeri pubblicazioni italiane, sparse un po' troppo, è vero, in periodici (1), bastava la lucida sintesi del Pigorini « Gli abitanti primitivi d'Italia », bastava il poderoso studio del Colini su « Le scoperte

(1) Mi riferisco alle strane (le chiamo così) parole di Salomon Reinach (uno dei pochi che conoscano sul serio la lingua italiana, fra parentesi) circa la nostra produzione scientifica, nella prefazione al libro del Modestov, tradotto dal Delines. L'illustre archeologo avrebbe desiderato che qualche italiano si fosse accinto a « filtrer » la troppo numerosa e sparsa letteratura preistorica e, forse, a comporre un *manuale* adatto a « orienter le savant spécialiste ou le debutant dans le vaste domain de la préhistorie de l'Italie ». Si comprende questo desiderio logicissimo per un francese; ma, forse, il grande merito nostro è stato appunto quello di non aver composto troppo presto un « manuale », sì da pregiudicare il cammino degli studî sui nuovi trovamenti avvenire, come è avvenuto altrove!

Il materiale preistorico e protostorico italiano (sia detto e riconosciuto) riserba delle novità inaspettate che spesso fanno da « guastamestieri » !... La *Bologne villanovienne et étrusque* del Grenier, cui seguì subito la sovversiva scoperta dell'antichissima necropoli fuori Porta S. Vitale, serva d'esempio.

Non è forse stupefacente il dichiarare, come fa il Reinach : « *Combien de savants, même ayant ces volumineux recueils* (Bulletino, Notizie Scavi, Monumenti Antichi, Atti e Memorie, ecc.) *sous la main, ont le temps ou la patience* (!!) *de les parcourir?* » ?

Ma, perbacco, per essere un buon *specialista* e per ritenersi autorizzati a comporre un quadro generale, bisogna pure sottoporsi alla fatica (non alla « pazienza » : qualità necessaria allo scienziato) di esaminare attentamente i *particolari!* Per le cose nostre, come procedettero nei loro lavori, il Munro, il Modestov, il Peet?... E la scienza francese non ha forse costruito i suoi *manuali*, le sue *esquisses*, in base alle *Afas - Anthr. - BA - BAF - BM - BSA - BSB - BSPF - CIA - CPF - CR. Ac. Inscr. - DAG - HP - Mat. - MAF. - MSA - RA - R. Anthr. - RC - RE - REA - RP - RPI* - ecc. (vedansi i corrispondenti nel Déchelette, alla bibliografia), nate e cresciute sotto il cielo di Francia; come sotto il nostro i modesti Bollettini, Notizie, Monumenti, Atti, Memorie, ecc.? O si debbono ritenere sufficienti, per comporre un manuale, le quattro o cinque opere riassuntive e fondamentali, che tennero conto delle suddette... sigle?

Quanto alle cose nostre, c'è da credere che, talvolta almeno, non sieno letti i lavori fondamentali e si traggano illazioni da notizie imperfette.

Così mi pare di scorgere nella nota 3 a pag. 311 del primo volume del Déchelette (« on peût *s'étonner* qu'un savant aussi autorisé que M. Pigorini se soit laissé entraîner... etc., en prétendant expliquer la succession de l'âge de la pierre... etc.), a proposito delle immigrazioni ammesse dal Pigorini : dato il *passim* usato dopo il *Bull. Pal. It.*, citato a proposito del paleolitico italiano, c'è da credere che il Déchelette si fondi unicamente sulle *tre* paginette di recensione polemica scritte dal Reinach nell'*Anthrop.* 1903. In esse il Reinach mostra di non aver compreso il valore del fenomeno delle *persistenze* in Italia, e che il Pigorini si limitava al *nostro solo paese.*

Il Déchelette, al 1908 aveva altri lavori italiani da consultare, prima di farsi una persuasione.

G. de Mortillet, che seppe correggere sè stesso di fronte al materiale italiano (ved. più sotto a n. 4, p. 14), si era occupato ben diversamente delle cose nostre ; basti citare il suo scritto sulle « terremare » in *Rev. mens. de l'École d'Anthr.*, Paris, 1893.

Tutto ciò ho voluto ricordare, non tanto per sfoggio polemico, ma quanto perchè, messo a riscontro con le ultimissime « dimenticanze » del De Morgan, può esser molto istruttivo per farci conoscere in qual modo sieno talvolta considerati gli sforzi della scienza italiana.

archeologiche nella Valle della Vibrata», dove si esamina tutto il materiale paleolitico d'Italia. E, all'infuori degli scritti in lingua italiana (di cui tutti non possono essere padroni, è vero), fra i pochissimi stranieri, che abbiano diligentemente composto un quadro completo delle più remote antichità italiche, bastava il volume del Peet, apparso nel 1909, in cui il paleolitico italiano è sufficientemente illustrato, sulla base dei risultati cui pervennero gli scienziati italiani (1).

Ma, ancora una volta, per quelle ragioni che, è meglio dire, ci sfuggono, al frutto laborioso della scienza italiana non si dà valore.

Bastino questi altri rilievi. Il glorioso *Bullettino di Paletnologia italiana* che per quarantadue anni, dal 1875 in poi, è stato l'anima degli studii preistorici in Italia (2), nel libro del De Morgan viene citato come un *Bulletin de la Société Préhistorique italienne*: non mai esistiti, l'uno e l'altra (3).

È, per lo meno, un fatto... curioso; ma, poichè si riscontra in un libro divulgativo scritto da un De Morgan, non può passare sotto silenzio. Mentre, se si volesse usare longanimità, si potrebbe non tener conto della completa assenza di fonti italiane nella lista bibliografica di « opere particolari ».

E pensare che Salomon Reinach, anni or sono (4), riconoscendo « l'immense effort » dell'Italia negli studî preistorici, rimproverava a certi tedeschi di non tener conto dei risultati della nostra scienza e lamentava che gli studiosi italiani trascurassero l'archeologia classica per la preistorica, nella quale avevano « beaucoup et bien travaillé ».

Si vede che De Morgan non la pensa così! Tanto è vero che, in un magnifico capitolo introduttivo (5), dopo aver parlato della nascita e dello svolgimento della paletnologia francese, cita gli studiosi belgi, poi i danesi, poi parla delle esplorazioni in Egitto e nell'Elam e nella Siria; non una sola parola risguardante quella scuola italiana di Paletnologia, che in più di mezzo secolo di ricerche e di studî ha saputo rivelare le pagine più antiche della civiltà italica!

Non è per « nazionalismo scientifico » che io muovo questi appunti. Noi, italiani, a dire il vero, non abbiamo mai fatto del « nazionalismo scientifico », neppure alla Bertrand;

(1) T. E Peet, *The stone a. bronze ages in Jtaly a. Sicily*. Oxford. 1909 (ved. pag. 1-21 e p. 177-184).

(2) E' doloroso vedere che una pubblicazione così essenzialmente fondamentale, che per 42 anni ha tenuto alto il prestigio del nostro sapere, imponendosi alle scienze di Oltr'Alpe, debba *cessare*; perchè, di fronte alle presenti difficoltà, insormontabili dal « privato » per quanto grande sia la sua abnegazione, in Italia purtroppo non si sa a chi rivolgersi per ottenere qualche misero migliaio di lire a scopo culturale e nazionale!

Lancio qui un appello, non tanto ai dirigenti politici, quanto agli umili cultori della scienza: non facciamo morire una gloriosa tradizione!

(3) Ved. pag. 313 (Bibliografia XXI): ed è l'*unica* fonte italiana menzionata.

(4) Nella prefazione, già cit., al libro del Modestov.

(5) *Op. cit.*: « Considérations préliminaires ».

siamo stati sempre, forse, dei troppo pazienti lettori di opere straniere, talvolta pur trascurabili, e dei zelantissimi citatori di nomi dalle esòtiche terminazioni.

In particolare, nel campo della preistoria, non abbiamo mai avuto un *sistema* da dover imporre, difendere o salvare. È un reclamo dovuto a esigenze di dignità scientifica, quello che ho inteso fare.

Ma, di una scuola italiana paletnologica, il cui lontano precursore visse nel secolo XVI, è necessario parlare, per la storia della scienza. E parliamone almeno noi, italiani.

*
* *

Se i dotti francesi possono affermare che la preistoria è « une science essentiellement française » e che al loro paese « revient l'honneur des premières découvertes et de leur interprétation » (1), poichè dalle scoperte del 1850 di Boucher de Perthes, dagli studî del Lartet, si iniziò quel mirabile movimento scientifico che tutti sappiamo e che culminò negli insegnamenti di G. De Mortillet; non dobbiamo però dimenticare altri fatti, altri iniziatori (2).

Nel secolo XVI fu un geniale indagatore, il sanminiatese Michele Mercati († 1595), che per primo svelò al mondo dei dotti l'esistenza di una età della pietra. Nella prima metà del secolo scorso fu una eletta schiera di dotti scandinavi quella che pose veramente le basi dell'archeologia preistorica; da quando il danese Christian Thomsen (1836) comprese per primo la classificazione scientifica delle tre età, fondamento della paletnologia, iniziando un esemplare metodo di ricerca, per cui collaborarono il Worsaae, il Nilsson, il Forchkammer.

L'Italia non restò assente, nè ultima; chè, nello stesso anno in cui Boucher de Perthes cominciava la lotta contro l'incredulità dei suoi connazionali, da noi, Giuseppe Scarabelli pubblicava i materiali attestanti l'età paleolitica nell'Imolese.

Nel 1854, la scoperta fatta da Ferdinando Keller delle abitazioni lacustri portò una nuova luce, suscitando un movimento che in Italia doveva dare frutti rigogliosi. Infatti,

(1) De Morgan, *op. cit.* pag. 24.

(2) Per la storia della Paletnologia rimando a Dechélette: *Man.* I, pag. 5 ss. e a Hoernes: *L'uomo* (trad. ital. Zanolli, 1912–13) v. I, parte 2ª, p. 374-423. Per l'Italia, in particolare, a Pigorini: *Matériaux p. l'hist. d. la Pal. it.* (Parma 1874) – *Preistoria* (Cinquant'anni di Storia ital. 1911), e agli elenchi bibliogr., per anni, in appendice al *Bull. Pal. It.* Dello stesso, ved. anche « La Scuola pal. ital. » in *Nuova Antol.* XLV, 1884.

Non senza una ragione, alla n. 1 a p. 4 ho tralasciato di citare, per consultazione, le opere del Brizio e del De Sanctis. Il primo, nella sua *Epoca preistor.* (Storia polit. d'Italia. — Ed. Vallardi) non accenna affatto al paleolitico; il secondo, nell'introduzione alla sua *Storia dei Romani* 1907, dove riassume egregiamente i ritrovamenti preistorici, dà un cenno troppo sommario del paleolitico e senza particolari (p. 54).

Non consiglierei di ricorrere al Modestov (*Introduct. à l'hist, rom.* – trad. Delines - 1907), perchè la trattazione del paleolitico (p. 1-21) vi è fatta in modo disordinato e non chiaro. Coi dovuti riguardi alle vedute personali, può utilmente consultarsi anche di G. Sergi: *Italia* (*Le origini*) - 1919 - P. 2ª, p. 198 sg.

nel 1861 Bartolomeo Gastaldi con una celebre memoria iniziava realmente lo studio sistematico italiano; nel 1875 Chierici e Pigorini e Strobel fondavano il Bullettino di Paletnologia italiana; nello stesso anno Luigi Pigorini creava il Museo Preistorico di Roma e poi, chiamato alla cattedra universitaria, si poneva magistralmente alla testa dell'intenso lavoro scientifico.

Intanto, in Francia si era riconosciuto il valore delle osservazioni di Boucher de Perthes, si era iniziato un periodo febbrile di esplorazioni e nel 1869 Gabriel de Mortillet, col suo « Essai de classification », poneva a base della nuova scienza il suo sistema di divisione dei tempi quaternarî, che, nonostante le critiche e le ulteriori modificazioni apportatevi, rimane ancora fondamentale per la Francia.

La scienza paletnologica francese vanta, inoltre, nomi come quelli di Ed. Lartet, di E. Piette, di L. Capitan, di Salmon, di D'Ault de Mesnil, di I. de Baye, di Adolphe de Mortillet, di M. Boule, dell'abate Breuil, di Salomon Reinach, di A. Bertrand, di Chantre, di I. de Morgan, e di cento altri. E' doveroso menzionarli, quando si scriva un capitolo di storia, insieme a quelli celebri di altri paesi, come Thomsen e Worsaae, Rutot, Sophus Muller, O. Montelius, Undset, Maurizio Hoernes, Violliet, etc.... Ma, io dico che un capitolo introduttivo, che voglia essere completo come doveva riuscire quello del recentissimo libro di De Morgan, avrebbe dovuto anche nominare *qualcuno* dei tanti studiosi d' Italia.

Nominiamoli almeno noi, italiani.

Dopo i pionieri e i maestri già ricordati, furono tanti e tanti i dotti che impiegarono le loro migliori energie intellettive nello studio delle nostre più remote antichità; furono tanti e tanti gli studiosi che foggiarono il loro spirito indagatore sotto la guida geniale ed entusiasta di Luigi Pigorini, che sarebbe impossibile volerne dare una lista completa. Cercherò di non dimenticare: Francesco Anca, Gaetano Chierici, sapientissimo scavatore, Paolo Lioy, Camillo Marinoni, C. Boni, A. Crespellani, G. Canestrini, Arturo Issel, il rivelatore della Liguria, il Cocchi, il Regnoli, il Foresi, Giuseppe Bellucci, l'infaticabile raccoglitore umbro, M. Stefano De Rossi, il Ceselli, il Mantovani, Concezio Rosa, Gaetano Nicolucci, sagace ricercatore, Giovanni Spano, il Gozzadini, Edoardo Brizio, sapiente e audace, il Macchia, il Cordenons, il Martinati, lo Zannoni, il De Stefani, il De Nino, Paolo Castelfranco, il Regazzoni, il Cerio, il Cervelli, il Lovisato, il De Blasio, lo Scotti, Giuseppe Pellegrini, Federico Halbherr, rievocatore della civiltà minoica, lo Iatta, il Locatelli, il Mochi, G.Angelo Colini, esperto e profondo conoscitore, Luigi Savignoni, Gherardo Ghirardini, illuminati intenditori di lontanissimi suoni italici, Angelo Mosso, venuto da altra scienza con fede singolare, il Falchi, il Mauceri, il Patroni, il Mariani, il Paribeni, il Pernier, il Prosdocimi, il Gervasio, il Ridola, il Pinza, il Rizzo, il Quagliati, il Cafici, il Patiri, l'Alfonsi, il Minto, il Mengarelli, lo Stefani, Antonio Taramelli, il Rellini, il Battaglia, e.... chiuderò con Paolo Orsi, che in un trentennio di incomparabili fatiche ha svelato i tesori di Sicilia, creando da solo un orizzonte completo.

Sono nomi, questi, che non possono e non debbono essere avvolti di inqualificabile silenzio; alcuni segnano tappe gloriose nel cammino delle scienze archeologiche, e non per la sola Italia.

Sono nomi dei fattori attivi della scuola italiana paletnologica dalla metà del secolo scorso ad oggi. Con una interminabile serie di laboriosi scritti, questi italiani, cui spesso si accompagnarono dotti stranieri, rivelarono con sapienza e con metodo i segreti e i tesori che il suolo italico racchiudeva in una varietà di prodotti infinita e non riscontrabile in alcun altro paese.

***

Nel campo delle più remote antichità, per virtù dell'operosa indagine compiuta da quelli che ho ricordato, noi possiamo oggi tracciare il quadro dell'Italia antichissima con certezza di dati, purchè sieno osservate certe forme di riserva e di cautela, con le quali procedettero nell'indagine e nell'esegesi alcuni dei più autorevoli.

Se poi consideriamo il completo oblìo in cui da altri vengono tenute le primissime pagine della vita del nostro paese; se in qualche modo vogliamo dimostrare che è imperdonabile la lacuna esistente nel recentissimo libro del De Morgan, a cui il materiale paleolitico italiano, sfuggito sempre ad ogni tentativo di sistematica classificazione in senso tipologico e sincronizzatore, avrebbe ben servito allo scopo, si delinea una possibilità. Quella che io reputo atta a dimostrare, contro gli oblii e le reticenze e gli errori, l'attiva efficienza della nostra scuola paletnologica; prospettando a grandi tratti le caratteristiche del paleolitico nostrano, quali fino ad oggi si rivelarono, e accennando le principali questioni ad esso relative.

II.
SISTEMI DI OLTR'ALPE.

Fino a che i paletnologi italiani non si accorderanno per dare una propria denominazione ai varî tipi delle nostre industrie paleolitiche, e saranno quasi obbligati a usare i nomi applicati alle industrie tipologicamente corrispondenti dai francesi, sarebbe dannoso, ai fini della chiarezza, di non accennare preliminarmente i sistemi in vigore oltr'Alpe, nel comporre un quadro riassuntivo, quale io cercherò di fare.

Il sistema evoluzionista francese e i suoi oppositori. — A Gabriel De Mortillet, come è noto, risale la divisione dei tempi e delle industrie quaternarie in quattro periodi principali: *chelléen* con l'*acheuléen* – *moustérien* – *solutréen* – *magdalénien* (1). Questi periodi,

(1) Anche qui, è doveroso notare che la distinzione fra *epoca paleolitica*, o della pietra scheggiata, ed *epoca neolitica*, o della pietra levigata, risale a J. Lubbock, che foggiò quei nomi nel 1865 nell'opera *Pre-historic Times* etc., della quale E. Barbier pubblicò una traduzione francese nel 1867 (*L'homme avant l'histoire* etc.).

Le basi poi della classificazione cronologica del De Mortillet furono gettate dapprima dal *Lartet* (cfr. Hoernes - *L'uomo*, già cit., vol. I, pag. 390).

a cui con sistema geologico si dette il nome tratto dalle stazioni più tipiche, sarebbero l'uno dipendente dall'altro, sia per la posizione cronologica, sia per il progressivo sviluppo della tecnica seguìta nella lavorazione delle selci.

L'oggetto tipico dello *chelléen* è il grande strumento amigdaloide, formato col nucleo stesso siliceo, scheggiato su ambedue le facce, in una varietà di tipi numerosa, secondo la forma più o meno amandolare o tendente all'ovale o alla triangolare o alla lanceolata.

L'*acheuléen*, che dovrebbe rappresentare un successivo perfezionamento, è caratterizzato dagli stessi tipi di strumenti, ma più accuratamente tagliati e ritoccati, meno pesanti, dimostranti quasi un « ingentilirsi » dell'arma primitiva.

Il secondo periodo, *moustérien*, è rappresentato da una tecnica del tutto diversa, perchè in esso vengono invece lavorate esclusivamente le scheggie tratte dal nucleo, di grandezza notevole, ritoccate su di una sola faccia. Strumenti tipici sono le punte, generalmente triangolari, e i così detti raschiatoi (1).

Il *solutréen*, caratterizzato da una tecnica assai progredita e perfezionata nel ritocco, ha per strumenti tipici le cuspidi a foglia di lauro, di salice e di ulivo, piuttosto leggiere, lavorate su tutte e due le facce; oltre ad una varietà di punte più piccole lanceolate.

Il *magdalénien*, la classica epoca del renne, segna il perfezionamento della lavorazione del corno e dell'osso, ma un regresso in quella degli oggetti silicei, che si riducono a laminette, a piccole punte, punteruoli, ecc. Sopratutto è il periodo nel quale compaiono mirabili manifestazioni d'arte, non riscontrabili più in séguito.

Con tale classificazione, il De Mortillet vide nelle industrie primitive una evoluzione progressiva, riconoscendo solo nell'*achèuléen* un'epoca di transizione, « *melange* » di *chelléen* e di *moustérien*.

Se le osservazioni stratigrafiche portavano alla convinzione che per la Francia valesse una siffatta divisione in senso evolutivo; ebbe torto però il suo autore, quando, con spirito eccessivamente generalizzatore, volle estenderla a tutti gli altri paesi indistintamente, ammettendo che in regioni diversissime si compiesse uno svolgimento identico a quello che si poteva sostenere per il suolo francese.

La classificazione del De Mortillet fu entusiasticamente accolta e adottata, ma non all'unanimità. Trovò oppositori, quali il Dupont e il Reinach nella stessa Francia, il Rutot nel Belgio, Maurizio Hoernes in Germania.

(1) Poichè il materiale *moustérien* venne scoperto nelle grotte della valle d. Vézère; per i sostenitori della teoria dei De Mortillet in questo periodo l'uomo avrebbe occupato le caverne e ripari sotto roccia, a causa del clima mutatosi.

Ad esempio, venne negata le netta distinzione fra *chelléen* e *moustérien*; si iniziò una calorosa discussione sulle relazioni cronologiche da stabilirsi fra le varie fasi dell'industria umana e i fenomeni glaciali, nuovamente e meglio studiati (1).

L'Hoernes, con la sua magistrale opera, uscita nel 1903 (2), può considerarsi il riassuntore delle opposte tendenze: egli, ritenendo che le tre forme dell'industria litica del quaternario inferiore e medio non costituiscano successioni cronologiche, ma stimandole *facies* diverse di una stessa industria, le riunì in una sola epoca corrispondente alla prima fase interglaciale, denominandola *chelléo-moustérienne.*

Ma la classificazione dei De Mortillet continuò a predominare in Francia, sia pure con riforme e nuove introduzioni operatevi dal Salmon, dal D'Ault du Mesnil, dal Cartailhac, dal Breuil, ecc., fermo restando il concetto evolutivo.

Benchè dotti autorevoli, come l'Obermaier, impugnassero l'idea della derivazione per via evolutiva, il *moustérien* fu sempre ritenuto dai più come un perfezionamento dell'industria precedente e fra esso e il *solutréen* si introdusse un altro periodo, l'*aurignacien* (3).

L'industria di quest'ultimo periodo, che rappresenterebbe il trapasso al quaternario superiore e che ha in Francia una speciale posizione stratigrafica, conta oggetti in osso e strumenti di selce che, per la tecnica, si avvicinano a quella *moustérienne*; caratteristici certi raschiatoi detti « carénés » e certi tipi di lame (*à encoches*, *à tranchant rabattu*, ecc.).

Inoltre dai paletnologi francesi si ritiene che anche il passaggio all'età neolitica sia stato compiuto per evoluzione e nella grotta del Mas d'Azil e in altri giacimenti analoghi si vuole scorgere una fase di trapasso, l'*azilienne* (4).

(1) Sopratutto dal Penck, dal Brückner, e dall'Obermaier. Gli schemi cronologici derivati dalle nuove osservazioni, fino al più recente del Rutot (cfr. *Glaciations et Humanité* in Bull. Soc, de Géolog. Brux. XXIV, 1910, - *Le préhistorique dans l'Europe centr.* - Namur, 1904 e Malines, 1911), sono molti e discordi fra loro.

(2) *Der diluviale Mensch in Europa*, 1903. (Si cfr. anche con « *L'uomo* » Traduz. ital. Zanolli 1913, spec. vol. 2°, p. 161 ss.).

(3) Non dico *nuovo*, perchè l'industria di Aurignac era stata notata e considerata già dal De Mortillet, nel 1869, e da lui posta fra il *solutréén* e il *magdalénien*. Il Breuil, il Cartailhac, il Peyrony, sopra gli altri, dimostrarono la anteriorità dell'*aurignacien* rispetto al *solutréen*, non puranche ammessa dal De Mortillet e dal Girod (cfr. *Déchelette* I°, p. 117-118 e Rellini. *Mon. Ant. Lincei*. XXVI, 1920, pag. 146 e bibl. a n 1 di pag. 147). In conclusione, per questo periodo manca l'accordo perfetto fra gli stessi francesi, perchè, a parte le vedute del De Mortillet e del Girod, se molti vi scorgono l'evoluzione dell'industria *moustérienne*, altri vogliono dare una certa indipendenza a quella *aurignacienne*.

(4) Ved. in *Déchelette* I. p. 314 ss., con la grave questione dell'*hiatus* (p. 309 ss.); per cui ved. anche Munro: *Palaeolith. Man, a. Terramara Settl. in Eur.* 1912, pag. 241 ss. (spec. pag. 285). La lacuna fra il paleolitico e il neolitico, che è grave per la Francia, collegandosi con la *scomparsa* della civiltà *magdalénienne*, nonostante tutti i tentativi fatti per colmarla con le industrie *azilienne* e *campignienne*, è ammessa esplicitamente dal De Morgan (cfr. *Human. préhist.* pag. 78). Solo, il De Morgan, non sa decidersi in fatto di immigrazioni,

Anche a questo riguardo il torto consiste nel voler generalizzare troppo.

Tale è, dunque, il quadro composto dai paletnologi francesi che hanno adottato come base, se non il sistema, l'essenza del concetto teorico dei De Mortillet. Per comodità, riporto il quadro sinottico del paleolitico dato dal Déchelette, in cui le varie industrie sono messe in rapporto ai dati geologici e paleontologici:

Quaternario antico o Pleistocene	Inferiore	Epoca dell'Ippopotamo	Chelléen Acheuléen Moustérien
	medio	Epoca del Mammouth	
	superiore	Epoca del Renne	Aurignacien Solutréen Magdalénien
Quatern. attuale (olocene)		Specie attuali	Azilien (di transiz. al Neolitico)

Il sistema di De Morgan. — Contro tale indirizzo prevalente si è posto J. De Morgan, fin dal 1909 con le sue *Premières Civilisations*, e più risolutamente col nuovo libro che abbiamo già ricordato.

come appare leggendo ciò che egli scrive. Quanto al *campignien*, altro oggetto di viva discussione e di disaccordo, il De Morgan finisce per ritenerlo contemporaneo della cività neolitica, ma in un modo *suo particolare* (ved. pag. 84, dove cita un' ascia levigata da lui stesso raccolta a Campigny); per altri rappresenterebbe « l'aurore » dell'età neolitica (cfr. Déchelette I. p. 326 ss.); per noi italiani l' industria che produsse oggetti analoghi a quelli « campigniens » appartiene al neolitico. (cfr. più sotto a not. 2 a p. 28).

Ma un problema assai più grave è quello che sorge a proposito della *civiltà magdalénienne*. Resta sempre viva la domanda del Pigorini: se una civiltà, così singolare e così *limitata*, rivelante un grado sorprendente di umano perfezionamento, sia proprio da considerarsi « paleolitica » e da porsi nei tempi quaternarî.

Non tento neppure di addentrarmi nella questione; sono note le acute osservazioni del Pigorini e dell'Hervé (*Rev. Ècole. d'Anthrop.* Paris, 1893). Dirò soltanto che oggi, nel 1921, il De Morgan (op. cit. pag. 72 seg.) non sa prendere una decisione: riconosce che non c' è sincronismo perfetto fra le condizioni climatiche dell' Occidente e degli altri paesi europei all'epoca del renne; riconosce che non si può sapere da qual parte il renne si mosse nel suo ritiro verso il nord; non sa quale possa essere il luogo d' origine di questa civiltà, che egli finisce per ritenere creata da condizioni specialissime e *non omogenea* nell'Occidente stesso. Inoltre, egli vede anche delle *persistenze* lasciate dalla cultura dell'epoca del renne, dopo la sua scomparsa improvvisa; le vede nella sua africana industria *capsienne*. Sull'età del renne e sulle questioni relative al maddaleniano, vedasi anche quanto ha scritto il nostro R. Battaglia: in « Industrie manuali d. età gliptica in Francia » prima parte di un lavoro più ampio intit. *Studi sul paleol. super. in It. e in Fr.* (Riv. di Antrop. XXIII, 1919 e XXIV, 1920-21).

Tenendo conto, evidentemente, che non si può stabilire una evoluzione unica e progressiva dell'umanità primitiva e che non può assolutamente crearsi uno schema cronologico unico per tutti i paesi, il De Morgan pone in evidenza che (1):

1°) il sincronismo dovrebbe essere stabilito da indiscutibili prove tratte dalla stratigrafia, non dalla sola paleontologia; perchè, nel corso dei fenomeni glaciali, ad esempio, certe specie animali possono aver mutato sede senza essere seguìte dall'uomo (*L'hum.* cit. p. 32);

2°) esistono grandi difficoltà nel comparare gli oggetti delle industrie di differenti località, data l'ineguaglianza dello stato di conservazione (*ivi*);

3°) è fallace prendere come base, per stabilire la successione cronologica delle prime industrie, la relativa posizione di queste nei depositi alluvionali, perchè non possiamo conoscere il cammino delle correnti succedentisi, nè l'effetto preciso da esse prodotto (*ivi*);

4°) nonostante i reali progressi, non si può, date le conoscenze che possediamo, stabilire una cronologia relativa analoga alla geologica (p. 33).

Per tali considerazioni e per quelle altre da farsi, tenendo conto del problema circa il posto in cui vanno assegnate le migrazioni e gli influssi commerciali, il De Morgan afferma che « *il convient donc de ne pas accorder aux nombreuses classifications proposées une importance mondiale, mais d'en considérer les termes comme exprimant un état industriel local, d'aire variable, il est vrai, mais toujours limitée* » (2).

Sottoscriviamo senz'altro. E' la condanna dei sistemi che hanno realmente potuto pregiudicare lo svolgimento degli studî preistorici: sistemi ai quali la scuola italiana non ha mai adattato il materiale nostro, perchè esso di per sè si rifiutava.

(1) Sarebbe ingiusto non rilevare che le idee espresse dal De Morgan nel 1909 e nel 1921, non rappresentano per l' Italia una novità. Gli insegnamenti del Pigorini dal 1877 in poi si fondarono essenzialmente e principalmente sui concetti così caldamente sostenuti nel 1921 dal De Morgan; con una maggiore importanza, in più, data ai riscontri e ai lumi tratti dall' *etnografia*, dalle popolazioni selvaggie viventi ai nostri tempi in piena « età della pietra ». E, per chi non abbia ascoltato, basti il « Primo anno del Corso di Paletnologia » (ved. *Bull. Pal.* 1882, p. 139 ss.) e il principio de *Gli abitanti primitivi*, ecc. 1910.

Nè il Pigorini rimase solo. Fra gli altri, il compianto G. A. Colini nel magnifico studio sul paleolitico italiano, del 1906, enuncia chiaramente gli stessi principî direttivi che il De Morgan pone in evidenza nel 1921. Si veda nel volume-estratto « *Scoperte archeol. n. Valle d. Vibrata*, 1910 » (*Bull, Paletn.* 1906-1908), a pag. 4-5, 40-45, 52-56, 73-74, 77-79, 109, ecc. La corrispondenza essenziale di taluni enunciati sorprende.

(2) *Op. cit.*, pag. 31-32. Il De M. usa parole ancora più esplicite.

A pag. 46: « *les premiers préhistoriens s'étaient trop hâtés de conclure à des divisions dont on ne saurait plus aujourd'hui admettre l'existence* ».

A pag. 202, nelle conclusioni: « .. *nos « âges » de l'Europe occidentale n'ont qu'une simple valeur régionale, dont bien des archéologues se sont exagéré l'importance....* ». Vedi anche a pag. 306: « de l'epoque de dolmens »...; « *Gardons-nous de généraliser....*, etc. » Troppo tardi!

Ma, il De Morgan, per altro, stabilisce la sua classificazione delle industrie primitive e compone il suo quadro (1).

Fermo nei principî generali sopra esposti, egli, messa da parte e non risolta la dubbia questione degli eoliti, classifica le industrie primitive della pietra in tre grandi divisioni: *paleolitiche, archeolitiche, mesolitiche.* Dopo di che si avrebbe la civiltà neolitica.

Le industrie *paleolitiche,* appartenenti al pleistocene inferiore e medio, comprenderebbero i tipi *chelléen, acheuléen, moustérien,* contemporaneamente; il primo come strumento predominante, l'ultimo di uso, forse, secondario (2). Il tipo *acheuléen* sarebbe un caso particolare dell'industria *chelléenne,* voluto da circostanze non definibili.

L'uomo dell'era quaternaria mostrerebbe di possedere la conoscenza dei tre tipi nello stesso tempo, facendone uso a seconda dei bisogni locali, nati da speciali condizioni di clima e di ambiente fisico.

A tutto il periodo paleolitico, secondo De Morgan, non si può dare un valore cronologico generale (3).

Insieme a un cambiamento climatico, dovuto a raffreddamento, seguirebbero per progresso le industrie *archeolitiche* nelle tre forme successive, *aurignacienne, solutréenne, magdalénienne,* con le quali siamo nell'età del renne

L'industria *solutréenne* sarebbe « specialissima » della Francia, imposta dalla fauna e dal clima di una parte sola di questo paese (4); quella *magdalénienne,* con la sua cultura così elevata, sarebbe anch'essa nata per condizioni speciali e non presenterebbe una omogeneità neppure nei paesi occidentali (5).

Dopo queste tre industrie archeolitiche, e dopo l'avvenuto ritiro dei ghiacciai, appaiono, secondo De Morgan, le industrie *mesolitiche,* con la penetrazione di nuove genti (6). Sarebbero industrie intermediarie rappresentanti fasi di transizione alla civiltà neolitica: l'*azilienne,* la *tourassienne,* l'industria dei *kiökkenmoeddings,* la *campignienne* (7).

Le industrie archeolitiche, quanto alla Francia, occuperebbero il quaternario superiore; le *mesolitiche* riempirebbero l'*hiatus* lasciato dalla scomparsa della civiltà del

(1) A pag. 74. Il De Morgan dice, però, che il suo quadro è applicabile alla *sola Europa occidentale.*

(2) *Op. cit.*, p. 49-60. Per l'industria di *Saint-Acheul* si veda anche lo studio più recente del Vayson in *Anthropol.* XXX, 1920, p. 441-96.

(3) *Op. cit.* p. 45.

(4) *Op. cit.* p. 64. Per le forme simili alle francesi, usate anche in altri paesi – punte a peduncolo, *à crans*, cuspidi a foglia di lauro –, il De Morgan dice che le analogie non devono prendersi in considerazione se non per constatare che bisogni analoghi fanno nascere strumenti simili... Va bene; ma vorremmo sapere quali possono essere stati questi *bisogni analoghi* (parole di senso troppo lato!) che han fatto nascere le cuspidi nella stazione di *Solutré* del quarternario superiore e quelle della nostra *Rivole Veronese* dell'età neolitica!

(5) *Op. cit.* p. 72-73. (Vedi sopra: n. a p. 10).

(6) *Op. cit.* pag. 308.

(7) *Op. cit.* pag. 79-84. (Vedi sopra: nota a p. 10).

renne, mentre avviene un mutamento climatico e una modificazione nelle condizioni della vita (1).

Unitamente a tutto ciò, il De Morgan osserva che l'Europa settentrionale e quella mediterranea presentano fatti speciali, dovuti anche, specie nelle contrade meridionali, a diverse condizioni di clima; quindi se l'Europa occidentale ha conosciuto numerose forme di transizione tra il paleolitico e il neolitico, altri paesi non le conobbero affatto, come l'Egitto e l'Italia (2).

Se nel sistema del De Morgan c'è qualcosa di più giustificato e di più accettabile, questo consiste nel riconoscimento delle limitazioni che si oppongono alla generalizzazione dei fenomeni riscontrati nell'Occidente europeo. Esso però non toglie, e neppure discute, la persuasione che si son fatta i paletnologi di Oltr'Alpe, ritenendo che l'industria *chelléenne* non abbia sorpassato i tempi pleistocenici (3): mentre in Italia si riscontra che la primitiva tecnica del taglio e del ritocco degli strumenti silicei perdurò anche nei tempi attuali.

III.

IL MATERIALE PALEOLITICO ITALIANO E LA SUA DISTRIBUZIONE GEOGRAFICA.

Quei concetti direttivi, che trovano oggi un caldo sostenitore nel De Morgan, furono ben quelli che informarono sempre la condotta della scuola italiana. Fin dal 1877, Luigi Pigorini, mentre imperava la teorica del De Mortillet, poneva in evidenza le speciali con-

(1) Come il De Morgan addivenga a questo *suo spostamento verso il paleolitico* dell'industria *campignienne*, da altri ritenuta prettamente dei tempi neolitici, preferisco dire di non averlo capito bene; perchè ciò che l'A. stesso dice a pag. 84 (vedi sopra a n. a p. 10), che cioè l'industria *campignienne* sia esistita nel nord della Francia, mentre la civiltà neolitica si era già affermata in altre regioni, non concorda bene con quello spostamento.

E' fuori dubbio che i *kiökkenmoeddings* danesi siano contemporanei della *nostra* età neolitica, nella quale constatiamo pure fogge *solutréennes e campigniennes* (cfr. sotto a p. 28). Comprenderei l'idea di una vasta fase, o lunga età di transizione, mentre il clima va mitigandosi.

Le industrie *mesolitiche*, come già il De Morgan aveva lasciato intendere in « *Premiéres Civilis.* ». si metterebbero alla fine dei tempi quaternarî, rientrando così nel cerchio assai ampio dell'*età miolitica*. Quello che è notevole nel sistema del De Morgan, è di aver separato le industrie primitive, del vero paleolitico, dalle altre che si accostano ai tempi geologici attuali. Ma, noi italiani almeno, non possiamo approvare pienamente quando egli afferma che la tecnica delle industrie archeolitiche e mesolitiche differisce dall'industria paleolitica (p. 56), perchè è chiaro che i nostri tipi *solutréens e campigniens* derivino dallo strumento amigdaloide. In questo caso c'è *evoluzione* nel nostro paese, ma è limitata al fenomeno delle « persistenze » ; vi mancano le altre forme che si ritenevano necessarie al progressivo svolgimento.

(2) *Op. cit.* pag. 56. Nella pag. seg. il De M. scrive che l' Italia sembra essere passata direttamente dal tipo *moustérien* all' industria *campignienne*. Sia per le fogge *solutréennes* evidentissime, sia per la derivaziane dei nostri strumenti *campigniens*, anche questo enunciato non è esatto.

(3) Cfr Colini. *Scoperte arch. V. Vibrata*, *Bull. Pal.* 1906, p. 167.

dizioni del materiale preistorico italiano (1); nel 1902, in uno scritto fondamentale, egli dimostrava la persistenza nel nostro paese delle industrie primitive, che non potevano assolutamente inquadrarsi nel sistema imperante (2). Il fondamento del nostro maestro fu sempre uno: quello tratto dalla convinzione « che in ogni regione, come per l'archeologia e per la storia, così per la paletnologia, si debba procedere in base ai materiali proprî della regione stessa.... » (3). E, a tale criterio fondamentale, prima ancora delle asserzioni di De Morgan, si informarono, tranne qualche isolato discorde, tutti gli studiosi italiani che trassero dall'insegnamento del Pigorini la fede e il metodo. In virtù della fruttuosa concordanza e in conseguenza delle molteplici e ininterrotte investigazioni, il suolo italico ha potuto rivelare un complesso così ricco e così vario di reliquie, che le pagine remote della sua preistoria sono oggi di facile lettura all'intelligente intenditore.

Ma, fra queste pagine, richiede la massima cautela nei giudizî e l'attenzione più penetrante, quella appunto che tratta delle industrie paleolitiche. I problemi sui rapporti fra relitti industriali dell'uomo e dati paleontologici e stratigrafici; le questioni circa le immigrazioni e le persistenze e le influenze per contatto, circa le speciali condizioni di clima e di ambiente geografico, esigono per lo studio esegetico del nostro materiale una straordinaria considerazione.

Chi non consideri nel suo pieno valore una cosifatta esigenza e a questa non si uniformi, nel procedere alla classificazione delle varie industrie cade inevitabilmente in errore (4).

G. A. Colini, accorto e profondo nell'esaminare, cauto e perspicace nel dedurre, nell'opera già ricordata osservava che « *le industrie paleolitiche anche nella medesima regione e nel medesimo tempo mostrano minore uniformità di quella che hanno supposto alcuni sistematici, e che nelle varie contrade europee, nonostante alcune particolarità comuni, presentano una " facies „ diversa, determinata dalle condizioni locali o dai caratteri delle popolazioni. Ma ciò che interessa sopratutto di ricordare, è che i caratteri dell'industria debbono essere determinati esclusivamente dai prodotti dell'uomo e dalla loro associazione, e che soltanto per la cronologia e per lo studio dell'ambiente geografico in cui la civiltà*

(1) Vedi nota 1 a pag. 11.

(2) « *Continuazione della civiltà paleolitica nella neolit.* » - *Bull. Pal.* XXVIII, (1902), pagine 158-183.

(3) *Gli abitanti primitivi* 1910, pag. 7, nota.

(4) Non sono sufficienti i dati offerti dalla tipologia e neppure quelli tratti dai depositi alluvionali. Basti, per i riscontri tipologici, ricordare l'errore di G. De Mortillet, quando considerò paleolitici i prodotti *solutréens* di Rivole Veronese; errore che il valente paletnologo poi riconobbe (*Rev. mens. École d'Anthrop.* Paris, 1891, p. 340 ss.).

si svolse, si deve tener conto delle condizioni geologiche dei terreni nei quali gli oggetti si rinvennero e degli avanzi paleontologici che vi si trovano uniti » (1).

*
* *

L'esistenza dell'uomo, nella nostra penisola, durante i tempi quartenarî, con le caratteristiche industrie paleolitiche traenti il nome da Chelles e da Le Moustier, è un fatto accertato (2).

L'industria chelléenne. — Gli strumenti amigdaloidi, quando se ne potè determinare le condizioni di giacimento, si rinvennero sempre in strati quaternarî o associati ad avanzi di fauna pleistocenica. Così furono raccolti, dapprima, dallo Scarabelli nei depositi costituenti le terrazze quaternarie del fiume Santerno nell'*Imolese* (3); così pure si raccolsero

(1) *Scoperte archeol.*, ecc., pag. 79 (*Bull. Paletn.*, 1906, pag. 203). I criterî sopra esposti sono quelli che hanno guidato U. Rellini che, con zelo e perizia ammirevoli, va illustrando sopratutto l'età della pietra in Italia. Tra i suoi pregevolissimi scritti, che possono considerarsi un necessario compimento degli studî del Colini, ricorderò: *Osservaz. e ricerche sull'etnogr. preistor. delle Marche* (Atti Soc. Naturalisti e Matem. — Modena, 1912). — *L'età d. pietra sulla Maiella* (Bull. Pal., 1914). *Sulle staz. quaternarie dell'agro Venosino* Mem. Acc. Lincei. Cl. sc. mor. stor. filol. XV 1915). — *La Caverna di Latronico* (Mon. Ant. 1916) — *Cavernette e ripari preistor. nell' Agro falisco* (Mon. Ant. 1920).

Isolato, contro l'unanime convincimento dei paletnologi italiani, anni fa Aldobr. Mochi ha tentato di sostenere che anche in Italia si verifichi, ad eccezione dei tipi *solutréens*, la successione cronologica ed evolutiva dei periodi del classico sistema francese. (*La succession des industries paléol. et les changem. de la faune du Pleistocène en Italie.* Florence, 1912; si cfr. *Arch. p. l'Antrop. e Etnol.*, XLII, 1912), tentativo infruttuoso, perchè basato su dubbî e incompleti riscontri tipologici, con la sola relazione ai dati paleontologici. Anche Sergi (*Italia*, cit. p. 208-9) è contro il Mochi.

Recentemente, R. Battaglia, nella prima parte, la sola finora pubblicata, di uno studio su *Le industrie e le faune pleistocen. d' Italia* (in Riv. di Antrop. XXII, 1917-1918), ha diligentemente riassunto ed esaminato tutto ciò che si riferisce alla fauna del nostro quaternario. Per i fenomeni glaciali è fondamentale e completo il lavoro di Torq. Taramelli: *L'epoca glac. in Italia*, in « Atti Soc. it. Progr. scienze, IV riun. Napoli 1910 (Roma 1911) ».

(2) Anche in Italia si discusse intorno alla presenza dell'uomo nell'*età terziaria*. Senza menzionare l'osservazione del Capellini, sùbito posta in oblio; grande interesse sollevò la notizia sparsa dal Ragazzoni (cfr. *Bull. Pal.* VI° (1880) p. 29 e XII (1886), p. 212 e 261) sui rinvenimento fatto a Castenedolo di Brescia; ma fu provato che i resti umani appartenevano ai tempi attuali. Ved. Sergi: *Intorno all'uomo pliocenico in Italia.* Riv. Antrop., XVII, 1912, con la bibliogr. relativa. Ved. anche del Sergi: *Italia*, già cit. p. 182 ssg. - e Torq. Taramelli in *Rend. R. Ist. lombardo Sc. Lett.*, XLVII, fasc. 4° (1914). - Sull'uomo fossile in Italia, ved. anche Munro: *Palaeolith. Man*, ecc., già cit. (1912), p. 159-183.

Sul problema dell'uomo terziario, cfr. *Déchelette.* Man. I°, p. 18-33; anche De Morgan. *L'hum. préhist.* 1921, pag. 35 s.

(3) Sarebbe uno sfoggio bibliografico inutile, se venissi facendo citazioni particolari, poichè il Colini nel suo studio « Scoperte arch., ecc. » cit. dà complete note bibliografiche. Rimanderò quindi all' opera del Colini, che citerò semplicemente col nome dell'autore, segnando anche la corrispondenza fra le pag. dell'estratto del 1910 e quelle del *Bull. Paletn.* del 1906. Ma, come è mio dovere, aggiungerò l' indicazione di scritti posteriori alla data di pubblicazione dell'opera del Colini.

Per l' *Imolese*: *Colini*, p. 34 (= *B. P. I.* 1906, p. 150).

in *Umbria*, nelle terrazze quaternarie del Tevere e del Chiascio, del Caina e del Genna (1); così, ancora, nell'isola di *Capri*, nella valletta Tragara, ove erano associati a numerosi resti di fauna pleistocenica (2). Parimenti venne assodato dal De Lorenzo, e poscia dal Rellini, per gli strumenti amigdaloidi trovati a Terranera di Venosa, in *Basilicata*, nella regione del Vulture.

Ivi si rinvennero associati a fauna del pleistocene inferiore (es. *Hippopotamus amphibius maior*, *Elephas antiquus*) e del medio (*Hyaena spelaea*, *Ursus spelaeus*, ecc.), dal De Lorenzo che studiò da par suo le condizioni stratigrafiche (3).

Il Rellini, mediante scavi metodici compiuti nel 1914, potè confermare il giacimento degli amigdaloidi in strato assolutamente intatto sulle sponde del lago, già visto dal De Lorenzo, appartenente all'età quaternaria, e la loro associazione a residui di fauna quaternaria (4). Per di più, lo stesso Rellini, in contrada Castelluccio, sulla opposta sponda del lago suddetto, a circa cinque chilometri da Venosa, sotto *Zanzanello*, riconobbe un'altra stazione paleolitica, ma di età più avanzata, dove lo strumento amigdaloide si mostra modificato e associato ad altri da esso derivati, senza l'intervento di tipi mustieriani (5). Il Rellini giudica questa importante stazione sempre dei tempi quaternari, ma così avanzati da sembrare un anello della catena che giunge alle stazioni posteriori, di età neolitica, nelle quali si riscontra la continuazione della tecnica *chelléenne* (6).

Oltre a questi ritrovamenti così sicuri, strumenti di tipo *chelléen* si rinvennero numerosi in altre parti della penisola, benchè in condizioni tali da non poterne stabilire senz'altro l'età, per la mancanza di prove stratigrafiche.

Gli Abbruzzi, le Marche, l'Umbria ancora, sono in prima linea.

Volendo in qualche maniera determinare l'età degli strumenti così ritrovati, l'unica è di procedere per analogia, esaminando « le condizioni stratigrafiche, nelle quali di solito gli oggetti simili si rinvennero in altri paesi, e sopratutto nelle contrade vicine » (7). In tal modo, il Colini inclina ad attribuire ai tempi quaternarî molti di questi strumenti dell'Italia centrale; e, benchè su questa strada convenga procedere con la massima cautela, specie per il fatto indubbio della persistenza del paleolitico in strati di età meno remote, le attribuzioni fatte dal Colini possono ritenersi probabili.

(1) *Colini*, p. 35 (= p. 151).

(2) *Colini*, p. 36 s. (= 152 s.). Si noti l'osservazione del C. rispetto alla fauna (not. 67), data la supposta presenza di due animali richiedenti condizioni di vita diverse, come l'*Elephas antiq.* e il *Rhinoc. tichorinus*.

Ved. anche: Bassani-Galdieri: *Scavo geolog.*, ecc., in Atti Soc. ital. Progr. Sc. IV riun. Napoli, 1910. *Strum. chell.* in Bull. Paletn. XXXVII, 1911 p. 57; Bellini in *Atti Soc. it. Sc. Natur.* XLIX, 1910 e *L'uomo preist. nell'is. di Capri* in Riv. « Natura » (Pavia) 1° v., 1911.

(3) *Colini*, p. 38-39 (= 154-155).

(4) *Sulle staz. quatern. dell'agro Venos.* (Mem. Acc. Linc. Cl. sc. mor. stor. fil. XV, 1915) pagine 188-198.

(5) *Id.* p. 199 ss.

(6) *Id.* p. 202. Per il fenomeno della continuazione ved. più sotto a pag. 26 ss.

(7) *Colini*, pag. 31 (= 147).

Le contrade dell'Italia centrale, dove in maggior numero si raccolsero manufatti dell'industria o di tipo *chelléen*, sono le seguenti.

Negli Abbruzzi: la *Valle della Vibrata* nel Teramano (1), il *territorio Marrucino* nei dintorni della Maiella, specie in quel di Caramanico (2).

Nelle Marche: in provincia di *Macerata*, in provincia di *Ancona*, nel territorio Arceviese, nei dintorni di *Urbino*, anche presso *Ascoli Piceno* (3).

Nell'Umbria: in quel di Perugia, di Bettona, di Scheggia, di Gualdo Tadino, di Tuoro, di Norcia, ecc. (4).

Oltre a queste contrade più ricche, anche il *Beneventano* ha dato amigdaloidi *chelléens*, ritrovati in terreni alluvionali de' circondario di Cerreto Sannita, cioè verso il Molise (5); e ne ha dati anche il *Molise*, dai pressi di Venafro (6), anche la provincia di *Caserta*, dai territorî di Cassino e di Sora, anche le *Puglie*, dalle Murge del Barese (7).

Ma sopratutto, l'industria primitiva è largamente rappresentata nella regione del *Gargano*, per i numerosi esemplari raccoltivi, specialmente nel versante settentrionale e nella località *Macchia di Mare* (8).

Se gli strumenti *chelléens* appaiono numerosi nelle contrade centrali e meridionali d'Italia, ora menzionate, e, all'infuori di Capri e della Terra di Lavoro e del Beneventano, poste nel versante orientale; non altrettanto può dirsi per l'opposto versante e per le contrade del settentrione.

Molto dubbia è la presenza di amigdaloidi nella caverna finalese delle Fate (Genova) e nel Reggiano (9). Se ne raccolsero invece sui contrafforti dei *Colli Euganei* prospettanti il Vicentino; presso *Forlì*; in provincia di *Siena* e, a quanto pare, anche nella *Valle di Chiana* (10).

(1) *Colini*, p. 7-21 (= 124-137).

(2) *Colini*, p. 21-23 (= 137-139). Ved. *Rellini* in *Bull. Paletn.* XIL, (1914).

(3) *Colini*, p. 21 (= 137). *Rellini. Osserv. e ric. sull'etnogr. preist. d. Marche* (Modena, 1912) p. 3-5. Aggiungo che il Museo Preistorico possiede anche un magnifico esemplare amigdaloide, molto grosso, di selce rossiccia, raccolto dal Rellini nella *Valle del Cesano*.

(4) *Colini*, p. 35 (= 151). Bellucci: « *L'epoca paleol. Umbria* » in Arch. p. l'Antrop. e Etnol. XLIV, 1914. U. Calzoni: « *L'Umbria preistorica* » Nota 1920 e (Comunicaz. fatta alla Soc. ital. di Antr. Etnol. Firenze) Perugia. Bartelli, 1921.

(5) De Blasio. « *La mandorla di Ch. nel terr. alluv. di Guardia Sanframonti* » in « Anomalo » — Napoli, 1908.

Si ricordi, pel Beneventano, che lo strumento di Castelpagano, creduto *chelléen* dal De Mortillet, non è dei tempi quaternari (cfr. *Colini*, p. 45, n. 82).

(6) *Colini*, p. 45 (= 161).

(7) *Colini*, p. 46 (= 162),

(8) *Colini*, p. 46-47 (= 162-163). Di questa regione dovremo riparlare.

(9) *Colini*, p. 45 (= p. 161)). Anzi è da escluderla senz'altro, per considerazioni molto ovvie.

(10) *Colini*, p. 45 (= p. 161). A proposito della *Toscana*, aggiungo: speriamo che il benemerito Comitato paleontologico possa riempire una lacuna ingiustificata, poichè credo che gli studî del Cocchi abbiano realmente provato l'esistenza dell'uomo quaternario in questa regione. Cfr. Sergi: *Italia*, cit. p. 199 e tav. 3ª.

Ai due « coups de poing » della collezione Toni, provenienti dalla *Valle di Chiana*, già noti (De Mortillet. *Rev. mens. Ec. Anthr.* I°, (1891), p. 338), si è aggiunto un notevolissimo esemplare *chelléen*

Nessun oggetto di questa industria venne mai fuori dalle isole maggiori (1).

L'industria *chelléenne*, infine, si mostra sulle *Prealpi Veronesi*, nei territorî di Rivole e di Breonio, ma va trattata a parte, perchè, unita ad altri fatti analoghi riscontrati in altre località della penisola, segna un capitolo singolare della preistoria italiana.

Col Colini, ci riteniamo pertanto autorizzati ad affermare che, nelle nostre contrade centrali e meridionali, fino alle regioni del Vulture e delle Murge, comprese, l'industria *chelléenne* ebbe un notevole sviluppo; sì da far supporre che, durante il quaternario, popolazioni numerose fabbricarono e usarono i loro strumenti tagliando sopratutto la selce. Questi strumenti, pure appartenèndo al medesimo tipo, presentano « variazioni notevoli nella forma, nella grandezza, nel peso, nel lavoro più o meno finito e nella natura e nelle condizioni del materiale con cui furono preparati » (2).

Le differenze che si notano nella loro conformazione (più o meno affilati sul margine, più o meno spessi alla metà superiore, più o meno grossi alla base, ecc.), dipendono certamente dall'uso vario per cui venivano fabbricati.

Anche, in mezzo al nostro materiale, non mancano le forme più progredite e leggiere, a contorni regolari e per disteso scheggiati, che caratterizzano il tipo detto dai francesi *acheuléen* (3).

Ma le notizie stratigrafiche che possediamo sono incomplete e non ci permettono di stabilire per i giacimenti italiani una successione cronologica, come si è fatta in Francia, rispetto a Chelles, Abbéville, Saint-Acheul, ecc.

Dobbiamo, invece, riconoscere che il materiale di tipo *chelléen* in Italia, non si trova diffuso in modo uniforme nelle varie contrade della penisola e che finora manca nelle isole maggiori.

L'industria moustérienne. — Questa industria, così diversa dalla precedente e che la maggioranza dei paletnologi francesi vuol ritenere come derivata da quella *chelléenne*, mentre l'Hoernes la reputò contemporanea e come *facies* diversa, seguíto in ciò dal De Morgan,

in diaspro, raccolto presso *Montepulciano*, ma entro il suolo vegetale, sporadicamente. (Cfr. *Bull. Paletn.* XLI, (1915) p. 168 con citaz.).

Recentemente, A. Del Vita in un utile lavoro su « *L'età d. pietra nell'Aretino* (Archiv. p. l'Antrop. e Etnol. XLVIII, (1919), p. 31 ss. ha citato come « *magnifico prodotto chelleano* (*coup de poing*) » uno strumento che mi lascia oltremodo dubbioso (p. 43, fig. II, 4). La descrizione datane, poichè dalla riproduzione piccolissima e poco chiara è impossibile ricevere una idea esatta, fa l'impressione che non si tratti affatto di uno strumento paleolitico *chelléen*.

(1) L'unico strumento trovato in *Sicilia* ha soltanto qualche affinità (cfr. Colini, p. 47 = 163). Una notizia più recente data dall'Orsi (*B. P. I.*, 1906, p. 191 viene *smentita* dallo stesso Orsi, che ha potuto esaminare meglio gli oggetti di Castrogiovanni.

(2) *Op. cit.* p. 23 (= 139).

(3) Un pregevole esame tipologico degli amigdaloidi è fatto dal *Rellini* nella cit. memoria sull'Agro Venosino (p. 204 ss.).

che anzi le attribuisce un posto secondario nell'uso (1), è anch'essa molto diffusa nel nostro paese.

Gli strumenti che la caratterizzano, le punte e i raschiatoî, ricavati da grandi schegge silicee con minuti e regolari ritocchi sopra una sola faccia, quella opposta al bulbo di percussione, si ritrovarono anche in Italia, sia in strati isolati, sia associati agli strumenti amigdaloidi.

Si rinvennero associati, sopratutto, nelle già ricordate terrazze quaternarie del Santerno, nell'*Imolese* (2), nelle alluvioni pleistoceniche del Tevere e del Chiascio, in *Umbria* (3), nella regione del *Gargano* (4).

Ma, giacimenti di *puro* e semplice materiale di tipo *moustérien* vennero riconosciuti nel *Parmense*, sui poggi tra la Parma e l'Enza (5), e in alcune delle famose caverne dei « Balzi Rossi » in *Liguria* (6). Tutte le indagini fatte per ritrovare la presenza di strumenti amigdaloidi sui poggi del Parmense, per quanto numerose e accuratissime, non dettero risultati, così che la assoluta *purità* di questi strati di materiale mustieriano è fuori dubbio (7).

(1) *L'Human. préhist.* cit. pag. 49-50. La *parziale contemporaneità* delle industrie *chelléenne* e *moustérienne* nel nostro paese, durante i tempi quaternari, può essere provata, come osservò il Colini, dal fatto di ritrovare in certe caverne dei *Balzi Rossi* (prima e nona) l'associazione di una civiltà simile a quella *moustérienne* con una fauna di clima caldo interglaciale (*Elephas antiq.*, *Rhinoc. Merckii*, *Hippopotamus* spec., ecc.). Cfr. Colini, *op. cit.* pag. 91 (= 215). Tale corrispondenza è riconosciuta anche dal Boule (*Anthrop.*, 1908, p. 1 ss.). Cfr. Sergi: *Italia*, cit. p. 202. Per la fauna, ved. Battaglia, op. cit. in *Riv. di Anthrop.*, XXII, p. 20 ss. dell' estr.).

(2) *Colini*, pag. 80 (= 204).

(3) *Id.* e p. 81 (= 205).

(4) *Colini*, pag. 108 (= 232).

(5) *Colini*, pag. 82 ss. (= 206 ss.); sopratutto da località poste nei comuni di Lesignano de' Bagni e Traversetolo. Il materiale, numerosissimo, è caratterizzato da una grande uniformità.

(6) *Colini*, pag. 89 ss. (= 213 ss.). Gli oggetti ricavati non solo dalla selce, ma più spesso dal *grès*, uscirono dagli strati più antichi della *Barma du Cavillon* (4ª cav.), della *Bausso da Torre* (6ª), della *Barma Grande* (5ª), della *Grotta dei Bambini* (1ª), della *Gr. del Principe* (9ª).

Per la viva questione sollevata dalle scoperte fatte in queste celebri caverne, situate fra Mentone e Ventimiglia, specie in riguardo all'età dei seppellimenti, sulla quale questione non posso fermarmi per non andare troppo oltre e fuori dell'assunto, si veda: Colini in *Bull. Pal.* XIX, (1893), oltre quello sopra citato — la grande pubblicazione fatta, sotto gli auspicî del Princ. di Monaco, dal Boule, Verneau, Villeneuve: « *Les Grottes de Grimaldi* » 1906). — Il riassunto dell' Issel in Bull. Pal. XXXII (1906). — Munro: *Palaeolith. Man*, ecc., già cit. (1912), pag. 159-167 — anche, *Déchelette.* Man. I°, pag. 78 ss. — gli appunti mossi da Pigorini in « *Gli abitanti primit.* 1910, n. 2 a pagine 13 — e Rellini in *Mon. Ant. Linc.* XXVI, (1920), pag. 158-60, e nota 1 (per i seppellimenti) — e Battaglia: *Lo Strato di Grim.* in Riv. « Natura » XI (1920), che nel parlare dell' opera del Rellini, aggiunge utili osservazioni.

(7) *Colini*, p. 82 (206). Se sicura è la purità degli strati, non è però definitivamente risolta la posizione cronologica di essi, tanto sulle terrazze parmensi, quanto nel reggiano. (Cfr. Mochi. « *Sull'età geolog.*, ecc., in *Bull. Paletn.*, XLII, (1916-18), p. 1 ss.); ciò non ostante l'appartenenza dell' industria « parmense » al quaternario medio può ritenersi sicura.

E, la presenza unica di un cosìfatto materiale continua in *Emilia*, fin quasi alla valle del Reno, come ci è assicurato dai rinvenimenti fatti dal Chierici nell'alta pianura del *Reggiano*, e in quelli presso Bazzano, nel *Bolognese* (1).

In *Liguria* l'industria *moustérienne* anche compare in alcune caverne del *Genovesato* (Tana del Colombo, Grotta delle Fate, ecc.); ma in esse, insieme alle punte e ai raschiatoî caratteristici si ritrovarono anche manufatti d'osso (2); e si riscontra fin nella Riviera di *Levante* (3)

Nell'Italia settentrionale, si può citare inoltre il trovamento di tipi *moustériens* nelle alluvioni della Vallata del Tanaro–Bormida, presso *Alessandria*, e forse anche in provincia di *Treviso* (4); ma, sopratutto, questa industria è stata riscontrata nella « Grotta Pocala » presso *Trieste*, dove il Marchesetti raccolse le selci scheggiate insieme ad avanzi di fauna quaternaria (5). Anche qui, nella Venezia Giulia, nessuna traccia di strumenti amigdaloidi.

Nell'Italia centrale, oltre che nella *Valle della Vibrata*, dove si raccolsero punte e raschiatoî caratteristici, schegge e dischi, riferibili al vero paleolitico (6), gli strumenti di

(1) *Colini*, p. 88-89 (= 212-213) Il C. studiò accuratamente le raccolte fatte del Chierici e notò che, nè in queste nè in quelle parmensi, c'è la minima traccia dell'industria chelléenne; ancorchè da nuclei grezzi di selce, raccolti, si sarebbero potuti fabbricare amigdaloidi.

(2) *Colini*, p. 80 (= 204). E ved. Issel: *Note Suppl. alla Lig. Preist.*, in « Atti Soc. Ligure di St. P. », XL (1921).

(3) *Bull. Pal.* XLII, (1916-18) pag. 63.

(4) M. Stef. De Rossi: « *Scop. paleoetn. in Castel Ceriolo...* » in Boll. Naut. Geogr. di Roma. V, (1868). Tra gli oggetti minuti, riprodotti, c'è una punta realmente di foggia *moustér.*; furono trovati sepolti nelle alluvioni, alla confluenza del Tanaro con la Bormida.

Per il Veneto: cfr. *Bull. Pal.* XLII (1916-18) pag. 56, dove il materiale non è ben definito, mentre il Del Piaz (*Sull' esist. dell'uomo paleol. nei dint. di Asolo*, in Mem. Acc. Padova, 1917) fa intendere che si tratti di tipi mustieriani.

(5) Marchesetti: *L'uomo paleol. n. reg. Giulia* (Atti Congr. Natural. ital. Milano 1906); e cfr. *Bull. Pal.* 1907, p. 184 — 1909, p. 35 — 1910, p. 151. Notevole ritrovamento fu quello di due teschi di *orso speleo*, l'uno contenente fra terriccio una cuspide silicea, l'altro recante infissa sul parietale destro la punta di una cuspide di selce nera.

Si vedano gli scritti del Cumin: *La preist. n. Ven. Giulia,* in Arch. p. l'Antr. Etnol., XLV, 1915 - e del Battaglia: *Nota prelim. sul paleol. d. Venezia G.* (Atti Acc. Veneto — Trent. — Istr. VIII, 1915 - spec. pag. 6 dell'estr.) — cfr. *Bull. Pal.* XLI, 1915 (Battaglia e Cossiansich). — *Le ricerche del s. E. Neumann n. Cav. Pocala* (Atti R. Ist. Ven. di sc., lett., arti. LXXIX, 1920) - e in *Lo Strato di Grimaldi* già cit.

Il Mochi (Arch. p. Antr. Etnol. XLI, 1911), dato il suo punto di vista, volle vedere nelle selci di Pocala l'industria *aurignacienne*, quale si riscontra in Francia, e come egli stesso vedeva altrove in Italia; ma Pigorini (*Bull. Pal.* XXXVII, 1911, p. 157) ribattè le asserzioni del M., dimostrando come quei tipi di selci sieno comuni in Italia e costituiscano un gruppo a sè (lo *strato di Grimaldi*), ed osservando che per la Venezia Giulia i termini di confronto, se mai, andavano cercati in Italia, non fuori delle Alpi.

Cfr. anche ciò che dice il Battaglia in « Alpi Giulie » (Rassegna d. Soc. Alp. d. Giulie) a. XXIII, 1921, p. 35-42), il quale annuncia la prossima comparsa di una sua monografia nei *Mon. Ant. Lincei* su « La cav. Pocala e la cronol. del mousteriano in Eur. », che attendiamo con vivo interesse.

(6) *Colini*, p. 57-66 (= 173-190).

tipo *moustérien* ricorrono frequenti in altre località degli *Abbruzzi* e nelle *Marche* e nell'*Umbria*, ma non si può stabilirne l'età, data la mancanza di notizie certe sul loro rinvenimento (1).

Una importanza speciale assunsero i trovamenti fatti nei dintorni di *Roma*, e sopratutto nelle ghiaie quaternarie del Tevere e dell'Aniene, dove si raccolsero numerosi oggetti silicei, affini per il tipo e per la tecnica ai manufatti *moustériens*. Si ritennero, per anni e anni, sicuramente paleolitici; ma gli studî geologici del Portis, che hanno messo in chiaro gli strati formati dai depositi fluvio–lacustri, ci inducono a procedere con cautela e con riserva nell'attribuire al quaternario antico il materiale romano, sopratutto perchè non si possono stabilire con certezza i legami fra i relitti industriali dell'uomo e le formazioni geologiche locali (2).

Anche in altre località del *Lazio*, dai pressi di Orte a Nettuno, e nel Viterbese e in quel di Alatri, si rinvennero altri oggetti, ritenuti paleolitici, sia in giacimenti sia sporadici (3).

Ciò che più complica la questione, relativamente all'attribuzione al vero paleolitico di numerose fogge *moustériennes* che si raccolsero nelle varie contrade d'Italia, sta sopratutto nel fatto, che si hanno prove sicure per dimostrare che oggetti simili furono sempre adoperati, anche in età più recenti, data la facilità della loro lavorazione. E, in casi numerosi, le condizioni del ritrovamento sono tali che, aggiunte alla precedente considerazione, tolgono ogni base di sicurezza.

Così dobbiamo comportarci rispetto ai manufatti di tipo *moustérien* raccolti sui contrafforti dei *Colli Euganei*, già menzionati, in talune località della *Liguria*, nell'*Aretino*, nella vallata del Liri in provincia di *Caserta*, e anche presso Squillace in *Calabria* (4); nè più e nè meno come di fronte al ricchissimo materiale offertoci dall'*Umbria*.

L'industria *moustérienne* è poi largamente rappresentata nel *Gargano*, dove si riscontra la associazione di essa con i prodotti amigdaloidi; e molte fogge, ritrovate nelle località del versante settentrionale, hanno per il Colini spiccati caratteri paleolitici (5).

(1) *Colini*, p. 67 ss. (= 191). Negli Abbruzzi si raccolsero numerosi nel territorio *Marrucino*, e anche nella *Marsica*; ma i ritrovamenti fatti nelle ghiaie alluvionali vanno considerati, per molte ragioni, con tutta circospezione (ved. pag. 69).

Nelle Marche, si raccolsero in provincia di Ancona, di Macerata, di Ascoli, in gran numero.

(2) Il Colini (p. 94 ss. = 218 ss.) dà un completo ragguaglio bibliografico. Si veda anche Rellini (« Cavernette e ripari, etc. » in *Mon. Ant. Linc.* 1920, p. 140 dell'estr.), che riassume lucidamente i dati di incertezza.

Ma, ciò non ostante, *il territorio laziale*, dove mai si potè trovare uno strumento amigdaloide, è un territorio decisamente *mustieriano*.

(3) *Colini*, p. 96 s. (= 220 s.).

(4) *Colini*, p. 105-109 (= 229 ss.). Circa la famosa punta *moustérienne* trovata con il cranio umano nelle argille turchinicce dell'epoca quaternaria, il *Cocchi*, anche dopo le critiche, rimase fermo nell'attribuirla al quaternario inferiore (cfr. *Bull. Pal.* III, (1877) pag. 50 — ved. anche De Mortillet in *Rev. Ec. Anthr.* cit. 1891, p. 338 — Sergi: *Italia*, già cit. — e lo scritto del Del Vita cit. sopra a n. a p. 18).

(5) *Colini*, p. 108 (= 232).

Così pure, fra i copiosi materiali raccolti nell'Italia inferiore, l'alta antichità sembra attestata per le selci scavate dal Patroni nella grotta di « Torre di Scalea », in provincia di *Cosenza* (1).

La seconda industria del paleolitico, infine, fa la sua comparsa in *Sicilia*, nelle grotte sopratutto del *Palermitano* (sul Monte Gallo e sul Monte Pellegrino), dove gli oggetti *moustériens* si raccolsero unitamente a resti di fauna ritenuta quaternaria, e a piccoli manufatti usati pure in tempi più avanzati. Il Colini si è sentito in dovere di non pronunciarsi circa l'attribuzione al quaternario, per lo meno antico, data la mancanza di dati stratigrafici che assicurino la netta indipendenza del giacimento contenente i manufatti *moustériens* da quei prodotti di tempi più avanzati. A ciò egli aggiunge il fatto provato, in Sicilia, della continuazione dell'industria *moustérienne* fino nei tempi neolitici (2).

Ma dalla *caverna di Carburanceli* presso Carini, in provincia di Palermo, i manufatti silicei furono raccolti in associazione ad avanzi di fauna prettamente quaternaria (*Elephas antiquus*, *Hyaena crocuta*), in modo tale da rendere sicuro il loro carattere veramente paleolitico; così che le riserve del Colini vanno interpretate in un senso non troppo lato. Un'importanza speciale assume l'industria « microlitica » propria di *Termini Imerese:* industria che, nata forse nel paleolitico, venne continuata poi largamente (3).

Se, dunque, è necessario procedere con le massime riserve nell'esame e nel giudizio dei varî prodotti mustieriani, tuttavia, i trovamenti che mostrano chiare le condizioni di giacimento sono sufficienti a provare che anche in Italia l'esistenza dell'industria delle grandi schegge risale al vero *paleolitico*.

Ma, dove fino ad oggi nessuna delle due forme industriali paleolitiche è comparsa, è la *Sardegna*.

***

Da quanto ho ricordato, risulta indubitabile la larga rappresentanza, nel nostro paese, delle due industrie per eccellenza paleolitiche; ma singolari sono la loro distribuzione geografica e i rapporti intercedenti fra di esse, come può vedersi nella cartina geografica e nello specchietto seguenti.

Nell'una non ho segnato talune località, o perchè troppo vicine ad altre già contrassegnate, o perchè il ritrovamento in esse avvenuto è poco chiaro; nell'altro ho notato solamente i luoghi di peculiare importanza.

(1) *Colini*, p. 98 (= 222). Cfr. Battaglia, op. cit. in *Riv. di Antr.* XXII (p. 11 e 35 dell'estr.).

(2) *Colini*, p. 99–103 (= 223 ss.). Si veda anche più sotto.

(3) *Colini*, p. 99 (= 223). E, per la fauna delle grotte sicule, si cfr. Battaglia, op. cit. in *Riv. di Antr.* XXII, (p. 37–40 dell'estr.). Pel materiale, ved. Giuffrida-Ruggeri in *Atti Soc. rom. Antrop.*, XIII, (1907) per Termini Imerese, e specialmente G. Patiri - *Gioielli preistor. in Term. Im.* (Palermo 1909) - *L'arte minusc. pal.* ecc. (Termini 1910) - *L'arte schem.* ecc., in «Sicania» 3° (1915) - e anche Pace in *Ausonia* IX, (1919) - Varietà: p. 2 ss.

N. B. — La crocetta, segnante « persistenza » in generale per l'*Umbria*, e quivi stampata presso il confine romano, si intenda sopratutto spostata un poco più sotto, nella valle del f. Nera, a indicarne una grotta presso *Narni*.

In *Terra d'Otranto*, il cerchietto con croce si riferisce alla Gr. Romanelli presso *Castro*, situato sul mare del canale, dove il parall. 40° taglia la costa, e alla Gr. del Diavolo presso il *Capo di Leuca*.

(Si veda l'elenco delle località nell'APPENDICE, in fine al lavoro).

Strati con **puro** mater. **chelléen**	Contrade dove le due industrie paleolit. sono **associate**	Strati con **puro** mater. **moustérien**
Is. di **Capri**	**Imolese** (terrazze del f. Santerno)	**Liguria** (strati inferiori d. Caverne 1ª, 4ª, 5ª, 6ª, 9ª, **Balzi Rossi** - ecc.)
Agro Venosino (Terranera di Venosa - Zanzanello)	**Valle della Vibrata** (Teramo)	**Parmense** - **Reggiano** (terrazze di **Val d'Enza**)
	Umbria (Tevere - Chiascio)	**Lazio** (valli Tevere - Aniene)
	Territ. Marrucino (Maiella)	**Sicilia** (Grotta palermitana di **Carburanceli**, ecc.)
	Promont. del Gargáno.	

Rileviamo che l'industria *chelléenne*, o degli amigdaloidi, si estende dai colli dell'*Imolese* alla *Basilicata* e alle *Murge*, diffusa in special modo nelle contrade centrali del versante orientale; mentre in quello occidentale appare nella *vallata umbra* del Tevere, in quella del *Liri* e dell'*alto Volturno*, e nell'isola di *Capri*.

È anche da notare che a Capri, come si vide negli strati più profondi di Chelles e in altri giacimenti analoghi, si trovarono, associate agli amigdaloidi, schegge informi con tracce di ritocchi (1).

L'industria *moustérienne*, o delle scheggie ritoccate, appare ancor più diffusa; ma va riguardata con circospezione, date certe sue particolarità e per la larga continuazione della tecnica, che le è propria, nelle età posteriori. In ogni modo essa si presenta dalla *Liguria* alla *Sicilia*, e nella *Venezia Giulia*: ebbe un alto sviluppo in *grotte liguri*, sul Preappennino emiliano del *Parmense* e nel *Reggiano*, nel territorio *laziale* e in *grotte sicule*. Nelle predette contrade, inoltre, essa si mostra unica ed esclusiva.

L'industria *chelléenne* manca, finora, nel Piemonte e nelle contrade settentrionali d'Italia tra le Alpi e il Po fino al Mincio, in Liguria, nella Toscana (tranne la località presso Montepulciano e la Val di Chiana), nel Lazio, nelle Calabrie e nella Sicilia. Anche l'industria *moustérienne*, oltre che negli strati con soli amigdaloidi, non è comparsa ancora nelle *contrade lombarde*, nella massima parte della *Toscana* (si eccettui la grotta di Tala-

(1) *Colini*, p. 36 (= 152). Il C. osservò anche che la selce non si trova nell'isola e che probabilmente vi fu importata; ciò spiegherebbe vieppiù la presenza delle schegge, che non hanno, già di per sè, nulla di comune con l'industria mustieriana.

mone e la Val di Chiana), e nella *Sardegna*, la quale, per di più, non ha dato neppure amigdaloidi.

Finalmente, dai colli dell'*Imolese* al promontorio del *Gargàno*, in tutte le contrade del versante orientale e in quelle umbre si nota la chiara *associazione* delle due industrie paleolitiche; per le quali si traggono anche prove per sostenerne la « contemporaneità », almeno parziale (1).

* * *

Conclusioni si potrebbero già trarre, ma l'Italia serba per lo studio paletnologico altre singolarità che non possono considerarsi di importanza secondaria.

Mancanza di veri strati " aurignaciens „ – " solutréens „ – " magdaléniens „. — Le industrie che trassero il nome da Aurignac, Solutré, La Madeleine, e che segnano per i francesi gradi diversi di perfezionamento in successione cronologica, ovvero fasi diverse di trapasso, mancano assolutamente in Italia in strati distinti pleistocenici. Del *magdalénien* non c'è traccia alcuna (2), e se oggetti, che si possono paragonare a quelli dell'industria *aurignacienne*, esistono, questi non costituiscono giacimenti distinti e non possono accordarsi, nè per la stratigrafia, nè per il tempo, all'*aurignacien* francese. Quegli oggetti, nel nostro paese, si presentano sul finire dell'età quaternaria, come varianti dell'industria *moustérienne*, di cui sono una chiara continuazione, perdurando in mezzo all'età e alla civiltà neolitica, come prodotti delle persistenti popolazioni paleolitiche (3).

Le fogge *solutréennes*, che pure sono rappresentate nella penisola italiana, provengono da strati dei tempi attuali, neolitici, eneolitici ed enei, dovute anch'esse a causa analoga a quella che produsse i tipi affini all'aurignaziano, ma come derivazione dell'industria degli *amigdaloidi* (4).

(1) Ved. sopra a nota a p. 19. In più, nelle regioni centrali e meridionali del versante orientale può notarsi la stessa associazione di amigdaloidi con prodotti *moustériens* progrediti, come si riscontra negli strati *acheuléens* francesi. Cfr. *Colini*, p. 110 (= 234); *De Morgan. L'hum. préhist.* p. 42 ss.

(2) Ciò, non solo fu stabilito dal Pigorini e riconosciuto dal Rutot e dal Breuil, ma è generalmente ammesso.

Il *renne* non passò le *Alpi*; verso la nostra penisola le ultime sue tracce si trovarono negli strati superiori di qualche caverna dei « Balzi Rossi ». Per altre considerazioni e per le idee del Mochi, cfr. sopra a note a p. 15 e 19.

(3) Si cfr. sopra a n. a p. 10, e con quanto sarà detto poi, sulle persistenze. Si veda anche ciò che il Colini (p. 102 = 226, nota 189) dice, a proposito della « Grotta Natale ».

(4) La derivazione dei tipi *solutréens* dall'amigdaloide *chelléen*, oltre che dal Dupont e dal Reinach, fu anche ammessa da Hoernes (*Der dil. M.* p. 30 s,)

Ved. anche Rellini in *cit. Mem.* sull' A. Venosino, p. 206.

La mancanza di strati distinti *solutréens* è provata per il *Belgio* dal Rutot, il quale spiega in modo particolare il *solutr.* francese, come dovuto a una concentrazione in armi di tribù paleolitiche

La mancanza degli strati suddetti, corrispondenti a quelli stabiliti dai francesi con notevoli discordanze di pareri, è stata uno dei capisaldi dell'indirizzo di studî italiano; ma, nonostante le irrefutabili prove addotte dal Pigorini e da altri, non se ne tenne conto dalla maggioranza dei dotti stranieri. Soltanto, oggi, notiamo che il De Morgan scrive: « l'Italie parait être passée directement du type moustérien à l'industrie campignienne, sans avoir connu les formes intermédiaires de la France » (1).

Siamo lieti del *parziale* e *non esattò* riconoscimento. Dico così, perchè avrebbe fatto meglio, il De Morgan, a scrivere che l'Italia è passata senza intermediarii dalle industrie *paleolitiche*... al « campignien » (anche se si vuole); poichè i nostri tipi *solutréens* e *campigniens* derivano chiaramente dall'industria *chelléenne* e *acheuléenne*.

IV.

PERSISTENZE E CONTINUAZIONI DELLE INDUSTRIE "PALEOLITICHE ,,.

Nel trattare dell'industria mustieriana, ho già toccato la questione; ma, mi sia permesso di cominciare dai nomi di località celebri.

Sui *Monti Lessini*, nei territorî di Rivole Veronese e di Breonio; sul Promontorio del *Gargàno*, sopratutto a Macchia di Mare e nei dintorni del Lago di Lésina; nella stazione imolese di *Monte del Castellaccio*; in villaggi dell'*Arceviese* (Ancona), ecc., si ha la prova più luminosa della continuazione dell'industria paleolitica nelle età successive al quaternario (2).

Il fenomeno di queste tarde persistenze è caratteristico nella nostra penisola, e vi è assai diffuso; perchè si riscontra non solo nelle località sopra citate, ma anche un po' dap-

(*Le Préhist. dans l'Eur. centr.* — mise au p. pour 1911 - in XII Congr. d'Arch. e d'hist. - Malines 1911 – pag. 81 dell'estr.).

Il De Morgan che, come vedemmo, riconosce il carattere specialissimo del *solutr.* francese, vi vede anche « una vera rivoluzione nella lavorazione della pietra »; e afferma che il tipo della cuspide lanceolata sarà di tutti i tempi e di tutti i paesi. Citando quelli dove il tipo compare in tempi *neolitici*, nomina la Scandinavia, l'Egitto, la Tunisia, ecc., ...ma *non l'Italia*. (*L'hum.*, *pr.* p. 62 ss. — e cfr. sopra a n. 4 a p. 12).

(1) *L'human. pr.* cit. p. 57.

(2) Rimando allo studio famoso del Pigorini: « *Continuazione*, ecc. in *Bull. Pal.* XXVIII (1902) pag. 165, 181 ss. (cfr. « *Gli abitanti primitivi* » 1910); al Colini: « *Scoperte* cit. » in *Bull. Pal.* 1906, pag. 258 ss. (= 134 dell'estr. 1910); al Rellini: « *L'età d. pietra n. Maiella* » in *Bull. Pal.* XL. (1914) — e « *Staz. quat., ecc. Agro Venos.* in *Mem. Acc. Linc.* cit. 1915, p. 202. Credo che il Gastaldi intuisse, già nel 1869, questo fenomeno, quando, saggio principio di un più saggio procedimento, a proposito della divisione dell'età della pietra in *archeolitico* e *neolitico,* scriveva: « Questa distinzione ha dovuto far buona prova in Francia ed in altri paesi, giacchè io *la vedo generalmente adottata, ma in Italia non è sempre applicabile.* » (*Iconografia di alc. oggetti di rem. ant. rinv. in Italia.* Torino, 1869, p. 5). Ciò, mentre G. De Mortillet codicizzava il suo sistema.

pertutto, specie nelle *Marche* e negli *Abbruzzi* (1), chiaramente nella Valle della Vibrata (2) e nelle regioni meridionali.

Se il fenomeno, per varie cause, assume un suo aspetto particolare nella penisola italiana, esso si riscontra anche altrove: ad esempio, in *Sicilia* dove la civiltà neolitica assume in conseguenza un aspetto particolare (3), e anche fuori d'Italia, sopratutto nel *Belgio* (4).

Tutte e due le industrie del paleolitico si continuarono nei tempi posteriori.

Le persistenze dell'industria *moustérienne,* dati i caratteri del materiale usato e della tecnica, sono riconoscibili con difficoltà, perchè, come osservarono il Colini e il Pallary, i prodotti del vero mustieriano paleolitico si possono talora confondere con quelli affini del neolitico decadente (5).

Ma, fatti chiari di persistenze nei tempi neolitici, vennero constatati dal Rosa nella *Valle della Vibrata,* dal Bellucci nell'*Umbria* (nella grotta di Meriano, presso Narni), dal Nicolucci e dal Patroni nell'*Italia inferiore* (nella grotta Cicchetti, nel Materano) (6).

Come persistenza o continuazione dell'industria mustieriana in un'epoca che può segnare la fine dei tempi paleolitici, sul finire stesso dell'età quaternaria, e in certo modo corrispondere al paleolitico « superiore » di Francia, va considerato tutto un gruppo di antichità che si collega alla *Grotta Pocala* di Trieste, già menzionata. Secondo le osservazioni del Colini e un ampio studio recente del Rellini possono comprendersi in questo gruppo i manufatti di foggia mustieriana particolare del così detto « Strato di Grimaldi ». Esso comprenderebbe: gli strati superiori di molte caverne dei *Balzi Rossi,* in Liguria; la *Grotta Romanelli* presso Castro, e lo strato inferiore della *Grotta del Diavolo* presso il Capo di Leuca, in terra d'Otranto; la stazione di *Termini Imerese,* la *Grotta Natale,* ed altre palermitane, in Sicilia; le cavernette e i ripari dell'*Agro Falisco,* nel Lazio; e, probabilmente, anche la *Grotta dei Colombi* nella Palmaria, e la *Grotta di Golino* presso Talamone, nel Grossetano (7).

(1) Rellini: *L'età d. pietra n. Maiella,* cit. p. 29 ss. (dell'estr.):

(2) Colini: « *Scoperte,* ecc. » cit. p. 116 (= 240), e p. 219-20 (= B. P. I. 1907, p. 174 s.).

(3) *Colini,* cit. p., 105 (= 227), e ved. il pregevolissimo studio di Ip. Cafici: *Contin. d. civ. pal. n. neol. della Sicilia,* in « Arch. stor. p. la Sicilia orient. », a. XVI (1921).

(4) *Colini,* cit., p. 105 (= 229); per il resto rimando a Pigorini cit. e a Rellini cit. Anche in suolo francese, il Piroutet ha riscontrato in stazioni *neolitiche* del Giura la persistenza di forme « aurignacienmes » e « solutréennes » (*L'Anthrop.* 1903, p. 437 e p. 677 ss.).

(5) *Colini,* cit. p. 104 ss. (= 228 ss.), spec. a p. 78 (= 202) — Pallary, in *Rev. afric.* LVIII (1914), p. 293.

(6) *Colini,* cit. pag. 103 (= 227).

(7) *Colini,* cit. pag. 110 ss. (= 234 ss); Rellini: « *Lo Strato di Grimaldi,* in *Riv. di Antrop.* XXIII (1919) e sopratutto, « *Cavernette e ripari, ecc.* in *Mon. Ant. L.* XXVI (1920) p. 132 ss., p. 140 ss., p. 147 ss. Le popolazioni che ci hanno lasciato queste antichità — secondo Rellini (p. 167) — possono considerarsi come gli ultimi paleolitici « accantonati » e continuanti nelle loro industrie, mentre giungevano le prime ondate dei neolitici.

Sullo « *strato di G.* », cfr. anche Battaglia in « Natura » (Pavia, 1920) già cit. sopra a n. 6 a p. 19.

Questo gruppo importante, che presenta il materiale per cui l'Issel foggiò il nome di *età miolitica*, costituisce, si può dire, un grande anello della catena che dai prodotti mustieriani, veramente paleolitici, va a quelli tardi dei tempi attuali.

*
* *

Ma ancor più chiara è la continuazione della industria *chelléenne*, da tempo fatta constatare per opera del Pigorini.

A *Rivole Veronese*, in stazioni a riparo sotto la roccia (sopratutto a Règano, Campetti, Spiazzo), insieme a prodotti indiscutibilmente *neolitici*, quali le accette levigate di roccia verde, si raccolsero, associate, le cuspidi ovoidali a « foglia di lauro » caratteristiche del *solutréen* francese; oltre a strumenti grossolani silicei, che presentano una stretta parentela con gli amigdaloidi di tipo *chelléen* e *acheuléen*. Tutto ciò senza che vi comparissero frammischiati, nè una punta, nè un raschiatoio, del mustieriano (1).

Inoltre, in cóvoli del comune di *Breonio*, sui monti Lessini (sopratutto nel riparo delle Scalucce, con strato archeologico intatto, nel cóvolo dell'Orso, in quello del Sabbion), associati ad accette levigate e a stoviglie dell'età neolitica, si rinvennero: strumenti *amigdaloidi* tipici, e cuspidi ovoidali di foggia *solutréenne*, e strumenti scheggiati identici ai così detti *tranchets*, quali si mostrano nei *kiökkenmoeddings* danesi e nei giacimenti del *campignien* francese (2).

Ma non soltanto sulle Prealpi Veronesi si raccolsero cosifatti strumenti. Un notevolissimo gruppo è venuto fuori dal suolo del *Gargáno*, mostrando all'evidenza la derivazione assoluta dalla tecnica *chelléenne* e *acheuléenne*: è qui che noi possiamo veramente notare una graduale evoluzione verso un tipo più leggero, « ingentilito » (3). Anzi, data la certezza di taluni rinvenimenti in sicure stazioni d'età neolitica, gli oggetti del Gargàno rap-

(1) Ho già detto del riconoscimento fatto infine dal De Mortillet. Per l'uso dell'abitazione in ripari sotto roccia, e solo per questo fatto, le stazioni di Rivole si ricollegano con quelle paleolitiche di *Le Moustier*.

(2) Pigorini, *op. cit.* pag. 171 ss. (ved. tav. 5ª). Si veda anche una serie di oggetti dei Lessini, conservati nel Museo Antrop. della R. Univer. di Padova e illustrati dal Battaglia in *Riv. di Antrop.* XXII, 1917-18 (Mater. paletn. dei M. L.) – e anche il riassunto dato da Bacilieri in *Molina* (App. monogr.), Verona 1921, pag. 15-23.

Che l'industria « campignienne » sia discussa, l'ho già fatto notare a n. a p. 10 e 13. Quanto all'Italia resta fermo ciò che videro il Pigorini e il Colini, secondo cui gli strumenti di tipo « campignien » sono dovuti a discendenti paleolitici, rimasti in mezzo alla nuova civiltà. Il Battaglia si è recentemente accinto allo studio di questo nostro « campignien » (*Sul livello cronol. occup. dalla staz. « campigniennes » delle Prealpi Veron.* in « Madonna Verona » X, 1917): anch'egli considera questa industria come un'ulteriore evoluzione del paleolitico *chelléen*, contemporanea della civiltà neolitica; ma ne ricerca il luogo di origine, entrando in un ordine nuovo di vedute. (Ved. pagine 90 ss).

(3) *Colini*, p. 116 s. (= 240), p. 134 s. (= 258). In Francia, il Salmon (*Matér.* XX, (1886) pagine 133-34) in sostanza riconobbe la dipendenza degli strumenti tipici *campigniens* dall'amigdaloide *chelléen*.

presentano il persistere di una industria, che continua con un largo sviluppo. Questi oggetti poi sono varii: primeggiano certi strumenti amigdaloidi « a vertice sbiecato », che ricordano i cosidetti *pics*; sono numerosi i cosidetti *tranchets* o *coupoirs*, simili a quelli delle stazioni dei Lessini e quali vennero fuori dai *kiökkenmoeddings*, dalle stazioni belghe di Spiennes, da quelle *campigniennes* di Francia (1); infine, si contano cuspidi, forse lame di pugnale, a « foglia di lauro » e di « salice », o di forma amandolare ristretta.

Questi strumenti, ritoccati minutamente, appaiono peraltro più grossolani e più spessi che quelli tipici *solutréens* e quelli simili di Rivole Veronese (2).

Ma le fogge *solutréennes*, unitamente ad altri strumenti chiaramente derivati dalla tecnica *chelléenne*, si raccolsero in grande copia nei fondi di capanne delle *Conelle*, presso Arcevia, in provincia di Ancona: villaggio, questo, che il Brizio erratamente credette neolitico (3), e che, invece, appartiene all'*età enea*, come, fra l'altro, è provato dalla ceramica con « l'ansa cornuta » e da altri oggetti tipici delle terremare, compresa una fibula enea « ad arco di violino » (4).

Anche qui, nel campo della continuazione e delle persistenze dell'industria *chelléenne*, si può indicare un anello della catena che dai prodotti « caprenso–venosini » giunge a quelli posteriori di Rivole Veronese, per finire alle ancor più tarde lavorazioni. Ci viene insegnato dal Rellini nella stazione paleolitica, già ricordata, di *Zanzanello*, dove il copiosissimo materiale « mostra l'evoluzione delle forme meno antiche degli amigdaloidi verso le cuspidi ovate e sessili da giavellotto » (5).

Infine, la presenza di manufatti attestanti la derivazione, sia dalla tecnica *chelléenne*, sia dalla tecnica *moustérienne*, si riscontra all'evidenza anche in stazioni del periodo « eneolitico », in località delle *Marche* e degli *Abbruzzi* (stazione della « Madonna del Freddo ») (6); e, per la *chelléenne*, in quella della caverna « Bocca Lorenza », nell'alto *Vicentino*, sulle falde del Monte Summano (7).

Così, si completa il quadro dal neolitico all'età del bronzo.

(1) *Colini*, op. cit., pag. 125 ss. (= 259), fig. 10 e tavv. XX-XXI. Se ne raccolsero anche nella *Valle della Vibrata* e nel territorio *Marrucino* (ved. p. 113 = 237).

(2) *Colini*, op. cit. pag. 118 ss. (= 243). figure 8–9 e tavv. XVII-XIX-XX.

(3) « *Il sepolcreto gallico di Montef.* » in *Mon. Ant.* IX (1901) p. 15 ss.

(4) *Colini*, op. cit. p. 119 (= 243). — Dall'Osso: *Guida del Museo naz. di Ancona*, 1915, pag. 25 ss. (con figg.). Rellini: *La cav. di Latrònico* in *Mon. Ant.* XXIV (1916) p. 524.

Su gli importanti ritrovamenti fatti alle « *Conelle* », quanto prima uscirà un mio lavoro riassuntivo, con l'illustrazione di nuovo materiale, raccolto e donato dal Rellini al Museo Preistorico di Roma.

(5) *Mem. Acc. Linc.* cit. (1915), p. 202; cfr. più sopra a pag. 16.

(6) Cfr. Rellini in *Bull. Paletn.* cit. 1914, pag. 20 ss.

(7) Pellegrini, in *Bull. Paletn.* XXXVI (1910), p. 71 ss.

*
* *

Le persistenze dell'industria *paleolitica* nelle civiltà posteriori ci dimostrano il sopravvivere di popolazioni primitive, ferme quali « isolotti conservatori », specie in talune località montuose assai significanti, in mezzo alle ondate delle nuove civiltà che lambivano infiltrandosi. E, per lo studio del substrato etnico delle nostre prime civiltà, a me sembra degno di considerazione anche il singolare riscontro che questo fenomeno può avere con l'altro, che si verifica in piena età dei metalli. Alludo a quell'importante gruppo archeologico, composto di grotte e di stazioni dell'*età enea* testimonianti famiglie *neolitiche*, persistenti in mezzo alla nuova corrente di genti, dalla cui civiltà assimilarono aspetti e forme, imparando sopratutto la metallurgia (1).

Non esclusivo del nostro paese, il fenomeno delle persistenze, che si nota in Inghilterra per l'età romana, in Olanda per l'epoca barbarica, in Francia sotto i Carolingi (tanto per limitarmi ai fatti più noti dell'Europa), assume una importanza particolare per l'Italia, in ispecie se dai dati archeologici si voglia risolvere il problema etnologico (2).

V.
CONCLUSIONI.

Quali sono le deduzioni da trarsi?

Il Pigorini, pure riconoscendo che « sul metodo da seguire nella classificazione del materiale..., sulle deduzioni che da esso si possono trarre, si rimane generalmente incerti », ha affermato che le famiglie, alle quali appartengono i due gruppi paleolitici così variamente distribuiti, apparvero in Italia in periodi diversi, trovandosi poscia le une presso le

(1) Basta ricordare la chiara testimonianza offerta da *Toscanella Imolese*, dove, insieme a oggetti enei di tipo terramaricolo, si scoprirono anche le matrici per modellarli. Situate sopratutto nel versante adriatico dell'Italia superiore, queste stazioni andarono sempre aumentando (cfr. Colini: *L'età del bronzo in Italia*, 1904, in Atti Congr, int. Sc. stor. V, 1903, e anche *Bull. Pal.* 1903-04-05); nelle *Marche*, poi, come il Pigorini intravide, il fenomeno è largamente documentato (*Bull. Pal.* 1895, p. 109 ss. — Colini, cit. p. 31 e *Bull. Pal.* 1908, p. 36-37 — Rellini, *Osserv. e ricerche*, ecc. in Atti Soc. Nat. Mat. Modena, 1912, già cit.).

(2) Si legga, a questo proposito, quanto scriveva il Colini nell'introduzione al suo studio sulla Valle della Vibrata, località oltremodo interessante. (Op. cit. p. 4 s. = 120 s.). Per le *Marche* e per gli *Abbruzzi*, per l'antico Piceno, il fenomeno delle persistenze e delle continuazioni assume un carattere singolare; poichè in queste contrade vediamo forme ed aspetti anteriori mantenuti in modo sorprendente, attraverso il movimentato avvicendarsi delle diverse civiltà. E, se tutto il ricchissimo materiale, che fu raccolto nelle contrade suddette, fosse stato convenientemente e scientificamente illustrato, noi forse oggi potremmo leggere più chiaramente in quelle antiche pagine della vita italiana.

altre. E il popolo neolitico, arrivando nella nostra penisola le trovò ancora errabonde; per molti territorî non sappiamo cosa avvenne di esse, ma, in quanto ad altri, possiamo ritenere che non scomparvero. Subirono, invece, influenze di contatto, o per scambi o per rapine, mantenendo talune particolarità del loro stato primitivo, producendo forme e tipi nuovi, associandovi nuovi portati (1).

Il Colini si mostrò più riservato e alieno dal venire a conclusioni definitive, invocando la necessità di riprendere lo studio dei giacimenti quaternarî, mediante ricerche sistematiche dal punto di vista geologico e archeologico (2).

Ma ammise che, sopratutto nelle regioni centrali e meridionali d'Italia, alle due industrie paleolitiche (che non si succedettero cronologicamente, perchè coesistenti fin dal quaternario antico, ma in territorî diversi) succedesse una fase in cui alle antiche fogge perfezionate si associarono nuovi tipi, da quelle derivati; e che questa fase, nata durante il quaternario, si protraesse nelle età successive (3).

Per le Marche e per gli Abbruzzi, in particolare, sembra al Colini sufficientemente provato che non vi fu *hiatus*, e che nella civiltà neolitica si debba vedere lo sviluppo di quella paleolitica con « l'innesto » di nuovi elementi etnici immigrati.

In tal modo, il Colini trova un accordo con le vedute più conclusive del Pigorini.

*
* *

È certo che, date le conoscenze che finora possediamo sulla stratigrafia dei materiali paleolitici, per l'Italia non si può dimostrare se le due industrie, *chelléenne* e *moustérienne*, sieno contemporanee, ovvero rappresentino due forme della medesima industria,

(1) « *Gli abit. primit.* cit., 1910, p. 26-27.

(2) Colini, « *Scoperte*, ecc., cit. p. 44 (= 160).

(3) Colini, id., p. 109 s. (= 233), p. 140 ss. (= 264). L'affermazione del Pigorini, che l'*industria gargànica* segni un capo di corrente della medesima fonte da cui provennero e il « campignien » francese-belga e l'industria dei *kiökkenm.* danesi, lascia dubbioso il Colini.

Però, egli riconosce che fra le varie popolazioni, alle quali appartengono gli stessi prodotti accennati, vi furono, per lo meno, strette relazioni, che, messe a riscontro con le scoperte in Egitto, provano l'influenza civilizzatrice del Mediterraneo. (p. 143 = 267).

Anzi, egli nota nel *gruppo garganico* una « più alta antichità » rispetto agli strati del *campignien* francese, del Belgio, dei *kiökkenm* danesi per caratteri di maggiore arcaicismo di taluni tipi, « che si legano più direttamente allo *chelléen* ». (Op. cit. p. 142 = 266). E ciò è importante per noi, perchè fra *Zanzanello* e le stazioni *Veronesi* potremmo vedere sul Gargàno un altro anello della catena.

Aggiungerò che il De Morgan, (*L' Hum. préh.* cit. p. 302-3), il quale fa larghe comparazioni del materiale europeo con quello egizio, inclina a riconoscere un movimento di civiltà progredente dall'Asia centrale, sopratutto dopo i fenomeni glaciali, con due grandi correnti: l'una verso il Nord, l'altra verso il Sud.

è se quella *moustérienne* rappresenti una « facies » successiva all'altra (1). Esiste solo il fatto di una « parziale contemporaneità », che può essere indicata dai ritrovamenti fatti nell'Imolese e nell'Umbria, e dall'associazione di fauna pleistocenica di clima caldo interglaciale con prodotti *moustériens* in taluni strati dei « Balzi Rossi ».

La presenza sicura di strati con *puro* materiale *chelléen*, come a Capri e a Venosa, e quella di strati con *puro* materiale *moustérien*, come nelle terrazze della Val d'Enza e in grotte della Sicilia e della Liguria; il fatto indiscutibile che nei territorî esclusivamente mustieriani dell'Emilia e del Lazio non è mai comparso uno strumento amigdaloide, già di per sè inducono a ritenere probabile l'ipotesi del Pigorini.

La quale ipotesi è inoltre avvalorata dalla considerazione che fra le due industrie non esiste, per quanto si voglia riavvicinarle, alcun rapporto di analogia, sia nelle forme che nella tecnica. Ancor più valore si aggiunge, quando si pensi alle due distinte *facies* del fenomeno delle persistenze e delle continuazioni. Da Capri e da Terranera di Venosa, attraverso Zanzanello, giungiamo a Rivole Veronese, dalla parte dello *chelléen*, senza che mai compaia un manufatto di tipo mustieriano; dall'altra parte, dalle terrazze emiliane di Val d'Enza, attraverso lo « strato di Grimaldi » giungiamo ai prodotti tardivi *moustériens*, come nel Lazio e in Sicilia senza traccia della presenza di amigdaloidi.

Per le località, ove le due industrie paleolitiche appaiono associate, quando non voglia supporsi che la loro commistione sia dovuta a cause fisiche (in primo luogo, le correnti alluvionali), si può ben spiegare la mescolanza con il fatto delle influenze di contatto. Si conforterebbe la tesi con l'insegnamento tratto dai copiosi e duraturi fenomeni delle persistenze. D'altronde, una vera « mescolanza » dei prodotti delle due industrie, in Italia, si deve riconoscere in epoca piuttosto avanzata, non già nei tempi quaternarî antichi.

*
* *

Dato tutto ciò, io credo che in riguardo alle industrie paleolitiche italiane possano fissarsi i dati conclusivi seguenti:

1°) Benchè lo strato più antico, che offre la più completa sicurezza rispetto alla sua posizione cronologica, sia quello rappresentato dai « fondi di capanna » del Reggiano, di Fano, di Alba e dagli affini depositi contemporanei; è pur certo che l'Italia venne occupata da popolazioni, lavoranti la selce con la tecnica della scheggiatura, fino dai tempi quaternarî antichi.

(1) Anche in Francia, del resto, non si è risolta la questione della maggiore antichità dell'una o dell'altra industria del vero paleolitico. In Italia, specie dove le due industrie compaiono *associate*, mancano rapporti stratigrafici tali da poter definire la questione, e troppi sono i ritrovamenti sporadici fatti alla superficie del suolo.

2°) E' impossibile adattare le industrie paleolitiche italiane secondo sistematiche classificazioni in senso evolutivo e sincronizzatore.

3°) Due sole delle industrie, generalmente ammesse dalle scuole paletnologiche straniere e attribuite ai tempi quaternarî, sono presenti in Italia: la *chelléenne* e la *moustérienne.*

4°) Le due industrie sono variamente distribuite, e in modo tale che, la supposizione che esse sieno dovute a due distinte correnti etniche, è molto probabile; ma non ci è ancor dato di poterne stabilire la relativa posizione cronologica.

5°) Al chiudersi, forse, dei tempi quaternarî, e certamente nell'età attuale, l'industria litica si era talmente differenziata da costituire varie *facies,* sostanzialmente dovute alle condizioni geografiche della sua distribuzione.

6°) Benchè si sostenga, per altri paesi, che gli amigdaloidi non sorpassarono i tempi quaternarî, in Italia è invece provata la continuazione dell' industria paleolitica *chelléenne,* al pari dell'altra.

7°) Non esistono, nel nostro paese, le altre forme di transizione, in via cronologica ed evolutiva, che si riscontrano altrove per giungere alla civiltà della pietra levigata. Il *magdalénien* vi è assolutamente assente. Taluni tipi *aurignaciens* e *solutréens* appartengono ai tempi neolitici, eneolitici ed enei, dovuti alla persistenza delle industrie paleolitiche.

8°) Ogni giudizio, del nostro materiale paleolitico e di quello derivatone, che si basi sul solo criterio tipologico, è fallace; e, talvolta, non sono sufficienti a suffragarlo neppure i dati tratti dalla sola paleontologia.

9°) Non vi fu *hiatus* fra il paleolitico e il neolitico, ma in questo senso: la civiltà neolitica fu portata nel nostro paese da una nuova immigrazione di genti, che non distrussero, almeno interamente, le famiglie preesistenti. Queste durarono in località favorevoli, continuando a fabbricare i loro prodotti, anche variandoli, e in vario modo conformandosi agli aspetti della nuova civiltà; nè più e nè meno, in sostanza, come poi si riscontrerà per le famiglie neolitiche sull'alba e durante il corso dell'età dei metalli.

Novembre 1921.

UGO ANTONIELLI.

APPENDICE

ELENCO DELLE LOCALITÀ CONTRASSEGNATE NELLA CARTINA GEOGRAFICA A PAG. 23.

(N. B. — Saranno lette, per regione, spostandosi dall'alto in basso e da sinistra a destra).

Tipo CHELLÉEN	Tipo MOUSTÉRIEN	Continuazioni e persistenze (CH. e M).
	Piemonte e Veneto - Istria.	
	1. Poggio di Castel Ceriolo (Tanaro-Bormida).	
1. M. Venda. — M. Madonna (Colli Euganei) (?).	2. Mte Venda - Mte Madonna (Colli Euganei).	1. Rivole Veronese (**ch**.).
	3. Asolo (Treviso) (?).	2. Com. di Breonio (Lessini) (**ch**.)
	4. Grotta Pocala (Triestino).	3. Cav. Bocca Lorenza (Vicentino) (**ch**.).
	Liguria - Emilia e Romagna.	
	5-6 Balzi Rossi o Gr.te di Grimaldi [strati inferiori Gr. 1-4-5-6-9].	4. Balzi Rossi [strati superiori spec. Gr 1a: dei Bambini; ecc.] (**m**.).
	7-8 Grotte del Finalese [delle Fate] - del Loanese [Tana del Colombo - Gr. di Pietra Ligure] - ecc.	
	9. Mte dei Vagi (Levanto).	
	10-11. Traversetolo - Lesignano de' Bagni - V. d'Enza (Parma)	5. Grotta dei Colombi (Is. Palmaria) (**m**.).
	12-13. Reggianese - V. d'Enza.	
	14. Pragatto di Bazzano (Bologna).	
2. Imolese [terr. f. Santerno].	15. Imolese [terr. f. Santerno].	6. Monte d. Castellaccio (Imola) (**ch**.).
3. Villa S. Varano pr. Forlì.		
	Toscana - Umbria.	
4. Montepulciano (Siena).		7. Grotta di Talamone (Grosseto) [**m**.].
5. Val di Chiana e Tuoro (bacino d. Trasimeno).	16. Val di Chiana (Arezzo).	
6. Scheggia.		

Tipo CHELLÉEN	Tipo MOUSTÉRIEN	Continuazioni e persistenze (CH. e M.).
7. Gualdo Tadino.		
8. Busco - S. Egidio (Perugia).		
9. Tevere - Chiascio - Caina - Genna.	17-18 f. Tevere - Chiascio.	
10. Petrignano (Assisi).		
11. terr. di Norcia.	19. terr. di Norcia.	8. Grotta dei Cappuccini vecchi o del Capraio di Meriano (Narni) (**m**.).
	Marche - Abbruzzi - Lazio.	
12. dint. di Urbino.		
13. Valle del Cesano (Pesaro).		
14. Arceviese - Fabrianese.	20 Iesi.	9. Arceviese [Conelle] (**ch.** e **m.**).
15. Colli di S. Severino.	21. Fabrianese - S. Severino.	
16. Visso.	22. foce f. Musone (Ancona).	
17. Castagne Coperte (Ascoli).	23. Ripatransone - Colli del Tronto (Ascoli).	
18-19 Valle della Vibrata (Teramo).	24. Valle della Vibrata.	10. Valle d. Vibrata (**ch**. e **m**.).
	25. Massa d'Albe (Marsica).	
20-21-22. terr. Marrucino [Maiella - Chietino].	26. terr. Marrucino (Chieti).	11. Maiella [Madonna d. Freddo]. (**ch**. e **m**.).
	27-28. Orte - Viterbo - Montefiascone.	
	29. Leprignano - Valentano.	12. Agro Falisco [Corchiano, ecc.]. (**m**.).
	30-31. Roma [Tevere - Aniene].	
	32. Marino - Nemi.	
	33. Nettuno [S. Rocco].	
	34. Alatri.	
	Molise - Italia meridionale - Capri - Sicilia.	
23. Terra di Lavoro [Castrocielo - Casalvieri].	35. Valle del Liri [Alvito - Arce - Casalvieri - Sora - ecc.].	
24 Venafro (Molise).		
25. Guardia Sanfr. (Benevento).		

Tipo CHELLÉEN	Tipo MOUSTÉRIEN	Continuazioni e persistenze CH. e M.
26-27. Prom. Gargàno [Carpino - Vico - Ischitella - S. Marin Lamis - Rodi - Macchia di Mare, ecc.].	36-37-38. Prom. Gargàno [San Severo - S. Nicandro - S. Marco in L. - Vico - Ischitella - ecc.].	13. Prom. Gargàno (**ch.**).
28. Capri [Vall. Tragàra].		
29-30. Agro Venosino [Terranera di V. - Zanzanello].		14. Grotta Cicchetti (Matera) (**m.**)
31-32. Murge Baresi [Altamura - Cassano M.].	39. Barese.	15. Grotta Romanelli (Castro) Grotta d. Diavolo (C. di Leuca) (**m.**).
	40. Torre di Scalea (Cosenza).	
	41. Squillace (Catanzaro) (?).	
	42. M. S. Giuliano - M. Cofano (Trapani) (?).	
	43-44. Grotte Palermitane [Carburanceli - Mte S. Pellegrino, ecc.].	16. Gr. Palermitane [Gr. Perciata sul M. Gallo, ecc.]. (**m.**).
	45. Termini Imerese.	17. Termini Imer. [Staz. d. Castello - Grotta Natale, ecc.]. (**m.**).
	46. Gr. S. Teodoro (Messina) (?).	
		18. S. Cono di Licodia Eubea. (**m.**).

U. A.

FRAMMENTI DI RILIEVI ETRUSCHI

DEL

MUSEO NAZIONALE TARQUINIENSE

A prescindere dalla ceramica dipinta, per la maggior parte importata da paesi di stirpe ellenica, la più interessante produzione artistica che offra il territorio tarquiniense, e in particolar modo la necropoli, è rappresentata dalle pitture in affresco delle tombe a camera. La scultura, ove si faccia astrazione dai sarcofagi (con le grandi figure recumbenti sui coperchi, supine o semisdraiate, e le composizioni a rilievo che ne adornano le casse), caratteristici della regione, ma tra i quali non è frequente trovarne di tali, a cui si possano riconoscere veri pregi artistici, è assai scarsamente rappresentata. Non mancano sarcofagi in terracotta con sopra le figure dei defunti; ma sono di rozzissima fattura. È rappresentata anche la decorazione fittile dei templi; ma è tutt'altro che abbondante (1). Non mancano lavori in bronzo; ma non sono neppur essi numerosi, e si tratta, in genere, di piccoli bronzi (qualche statuetta di tutto tondo, balsamarî a forma di teste femminili, teche di specchi con figurazioni in altorilievo). Più notevoli gli ornamenti circolari con le così dette teste di Acheloo.

Da tutti questi generi di prodotti artistici decisamente si distacca, per la sua singolarità, un gruppo di frammenti (alcuni molto grossi) di grandi lastroni in calcare duro, che si conservano nel Museo Nazionale e fanno parte delle collezioni archeologiche dell'antico Museo Civico. Sebbene non si abbiano dati precisi, si può esser sicuri che provengano dalla necropoli: primieramente, perchè quasi tutto il materiale che costituiva il suddetto Museo Civico proviene dagli scavi che nella necropoli appunto furono condotti dal Municipio di Corneto Tarquinia; in secondo luogo, perchè la superficie dei lastroni, corrosa e, in alcuni specialmente, incrostata e come tutta impregnata di fanghiglia, lascia supporre che essi siano rimasti molto a lungo sommersi in quella melma semiliquida che suole precisamente formarsi negli ipogei, scavati in terreno argilloso, quando, nelle stagioni piovose, vi si raccoglie l'acqua di infiltrazione.

(1) Avanzi di simili decorazioni si conservano al Museo Nazionale. Accanto ad alcuni frammenti di ornati, riferibili all'età romana, figurano sei antefisse di terracotta, più antiche, rappresentanti rispettivamente quattro teste di Sileni e due di Menadi (Cfr. *Notizie degli Scavi*, 1920, p. 270 e seg.). Ornati e antefisse provengono dal « Piano della Regina », ove sorgeva l'antica Tarquinia. Un'altra antefissa di terracotta è venuta fuori all' « Ortaccio » (sotto la collina sulla quale sorge ora Corneto), ove furono scoperte le vestigia di un tempio (Cfr. *Not. degli Scavi*, 1902, p. 393 e segg.)

Quando questi frammenti stavano ancora in quel Museo, affastellati alla rinfusa per terra in un piccolo camerino incomodo e scarso di luce, per cui non era agevole esaminarli attentamente, davano l'impressione che fossero sculture frontonali di un tempio o di qualche tomba a prospetto esterno monumentale. Ma allorchè, trasportate nel palazzo Vitelleschi, fu possibile distenderli sotto i portici del cortile e accostare i pochi pezzi combacianti o compertinenti, apparve subito che si trattava di tutt'altra cosa. Da quelli meglio conservati e da conformi indizî di altri fu facile riconoscere che si aveva da fare con gli avanzi di una serie di grossi lastroni rettangolari. Uno di essi potè mettersi insieme quasi al completo, e così ne risultò ricostituita, nelle sue linee principali, la grande figura che vi è scolpita; di un secondo risultò mancante tutta la zona mediana, ma ne apparve ben delineata la relativa figura; altri pezzi permisero di essere riuniti insieme, ma senza che se ne potesse ottenere la ricomposizione dei rispettivi lastroni. Altri frammenti, più piccoli, son rimasti isolati.

Peccato che lo stato di eccessiva frammentarietà restringa, di necessità, il campo delle osservazioni. Non è il caso di farsi illusioni circa la possibilità della ricostruzione — almeno per ora — della composizione figurata e circa la possibilità della sua esegesi. Ma, pur dovendosi il nostro còmpito limitare al tentativo di stabilire a che cosa abbiano potuto servire i rilievi suddetti, questo solo còmpito ne giustifica la pubblicazione.

*
* *

Eccone, intanto, insieme alle riproduzioni, una descrizione sommaria. In modo più particolareggiato non è consentito di farla, per la ragione che le sculture, oltre che frammentarie, si presentano straordinariamente logore.

1° Lastrone in tre pezzi, combacianti. Fortemente scheggiato lungo tutto il lato destro. Vi è scolpita, in altorilievo, una grande figura virile, quasi interamente ignuda: un guerriero, come risulta dall'elmo che gli cuopre la testa e dalla lancia di cui è armato e alla quale si appoggia stringendone la cima dell'asta, presso alla cuspide, con la destra e rivolgendosi a manca. È di aspetto giovanile, sbarbato, ed ha i capelli ricciuti, i quali gli incorniciano la faccia al di sotto dell'elmo. Al collo, presso l'omero destro, si nota l'avanzo di un monile. Pianta a terra con la gamba sinistra, che si presenta quasi di pieno prospetto, in contrasto con l'altra di profilo, che è sollevata, essendo il piede, calzato, portato sopra un rialzo roccioso del terreno. L'altro braccio manca completamente, mentre della gamba corrispondente non rimangono che le vestigia. Molto corroso è il torace che si presenta alquanto di scorcio. Sul fondo del rilievo, specialmente tra le gambe della figura, qualche svolazzo della clamide.

Caratteristico in questo, come — più o meno — in tutti gli altri lastroni, è il forte aggetto della figura scolpita. Va rilevato il trattamento dell'asta della lancia, la cui spor-

Fig. 1.

genza dal fondo è ottenuta col fortissimo risalto di un listello rettilineo, che solo nella veduta prospettica rende effettivamente la forma cilindrica dell'oggetto rappresentato. Lateralmente non è contrassegnato che da sottili solchi (fig. 1).

Alt. m. 1,43; largh. massima (frammento mediano) m. 0,70; spessore del lastrone (senza la figura) m. 0,16 circa.

2° Frammento di lastrone, comprendente un rialzo roccioso sul quale è posato il piede sinistro, similmente calzato, di una figura, di cui, oltre al piede, non si conserva che la traccia dell'estremità inferiore della lancia, presso il margine destro del frammento (che presenta netto il taglio verticale originario) e inclinata in modo da far comprendere che la figura stesse in atteggiamento analogo a quello della figura del rilievo precedente, ma in senso inverso (fig. 2).

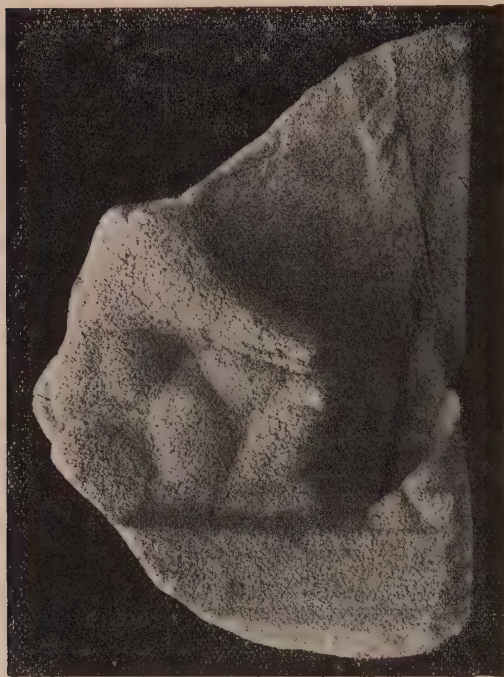



Fig. 2.

Altezza m. 0,57; largh. m. 0,37; spess. del lastrone m. 0,17 circa.

3° Grosso frammento di lastrone con avanzo di una figura maschile, nuda, in atteggiamento presso che analogo alle precedenti, rivolta a destra, per quanto il torace si presenti in lieve scorcio, quasi di prospetto. Anche questa un guerriero, che si reclina di fianco, e si accosta all'omero sinistro l'asta della lancia, che stringe con la mano da basso, distendendovi da dietro tutto il braccio. Le gambe mancano da poco oltre le ginocchia in giù; ma la sinistra apparisce piegata di profilo e come stante col piede adagiato sopra un qualche rialzo. Il braccio destro è portato dietro la schiena. Mancano la faccia e tutta la parte superiore della testa; ma rimane il paranuca dell'elmo, di sotto al quale sbuca fuori e si agita al vento l'ampio svolazzo di un drappo. Il collo è ornato di un grosso monile.

Stante la posizione con il torace quasi di prospetto, e quindi con entrambe le spalle aderenti al fondo del rilievo, questa figura apparisce di un aggetto meno pronunciato che non quella descritta al n. 1 (fig. 3).

Alt. m. 1,05; largh. m. 0,60; spess. del lastrone m. 0,18 circa.

4° Due grossi frammenti di un solo lastrone, non combacianti ma presentanti entrambi, lateralmente, il taglio verticale di ambo i margini. L'uno comprende la parte superiore, fino alla cintola, l'altro la parte inferiore delle gambe, con i piedi, di una

figura quasi completamente di prospetto, che con il braccio sinistro imbraccia lo scudo ovale, reso dalla concavità del rovescio. Apparisce avvolta da una corta vesticciuola attorno ai lombi sorretta da straccali incrociati sul petto. Del braccio destro non rimane che

Fig. 3.

un breve moncone. La testa manca quasi del tutto; nella piccola parte conservata non c'è alcun avanzo della faccia. Un doppio nastro svolazza da dietro la testa, sul lato sinistro della figura. Nel frammento inferiore, dei piedi — che sono calzati come nei precedenti lastroni — il destro è di profilo e manca della punta, il sinistro, che era di prospetto, è scomparso quasi interamente.

La foggia del vestire potrebbe far pensare a un'Amazzone, malgrado qualche incongruenza (fig. 4).

Alt. del frammento superiore m. 0,65; dell'inferiore m. 0,45. Largh. (di entrambi) m. 0,64; spess. del lastrone m. 0,16 circa.

5° Grosso frammento (in due pezzi combacianti) di lastrone comprendente la parte superiore, molto logora, di una figura quasi di prospetto, che si piega fortemente sulla sua sinistra. Da dietro le spalle, sul suo lato destro, le svolazza la clamide (fig. 5).

Alt. m. 0,70; largh. m. 0,90; spess. del lastrone m. 0,16 circa.

6° Frammento di lastrone comprendente l'avanzo molto corroso di una figura di prospetto, che si reclina sul suo fianco destro, appoggiandosi con il braccio e l'ascella a un pilastro quadrangolare, di cui rimane la parte superiore munita di capitello a semplice scorniciatura. Della figura rimangono, oltre al tronco, la testa senza la faccia, due brevi monconi delle braccia e la parte superiore delle gambe (le cosce fin quasi alle ginocchia). La figura sembra fosse nuda: soltanto al suo tergo si nota del panneggio che svolazza dilatandosi a ventaglio dal suo lato sinistro. Da questo lato (a destra per chi guarda) si conserva un piccolo tratto del margine originario, tagliato nettamente in senso parallelo all'asse verticale del pilastro (fig. 6).

Alt. m. 0,85; largh. m. 0,70; spess. del lastrone m. 0,13 circa.

7° Grosso frammento di lastrone comprendente l'avanzo di due figure nude, quasi di prospetto, leggermente di scorcio in senso contrapposto, come tendenti a voltarsi le spalle. Di quella a destra che, pur rigidamente diritta, sembra inclinare alquanto verso la sua sinistra, rimangono le gambe con le cosce serrate. Che la posizione indicata sia da ritenersi esatta, risulta dalla direzione del piano di posa del lastrone, del cui margine originario inferiore si conserva un breve tratto, e dall'analoga direzione orizzontale del corrispondente aggetto marginale inferiore, che forma, come altrove, il piano di posa delle figure. Dell'altra rimangono pure le gambe con il bacino: la sinistra, sulla quale la figura piantava, si presenta diritta; la destra, di cui manca tutta la parte inferiore, apparisce sollevata e come poggiante col piede sopra un qualche rialzo, mentre davanti ad essa la figura lascia cadere penzoloni il braccio corrispondente.

La mancanza, in entrambe queste figure nude, e non molto corrose come altre già descritte, degli organi genitali virili (mancanza che con quelle altre hanno in comune, ma che in quelle altre potrebbe meglio spiegarsi con la maggior corrosione delle sculture) indurrebbe a riconoscervi due donne. Se non che, la gamba superstite della figura di sinistra è visibilmente coperta di schiniere, mentre a fianco di quella di destra si notano l'asta di una lancia e un lembo angolare di clamide. E queste fogge di armatura e di abbigliamento non sono punto peculiari di esseri femminili che non siano Amazzoni. Abbiamo dunque una conferma di quanto fu supposto a proposito del rilievo n. 4? Ma come spiegarne la nudità quasi completa, in contrasto con quella figura dal gonnellino raccolto e

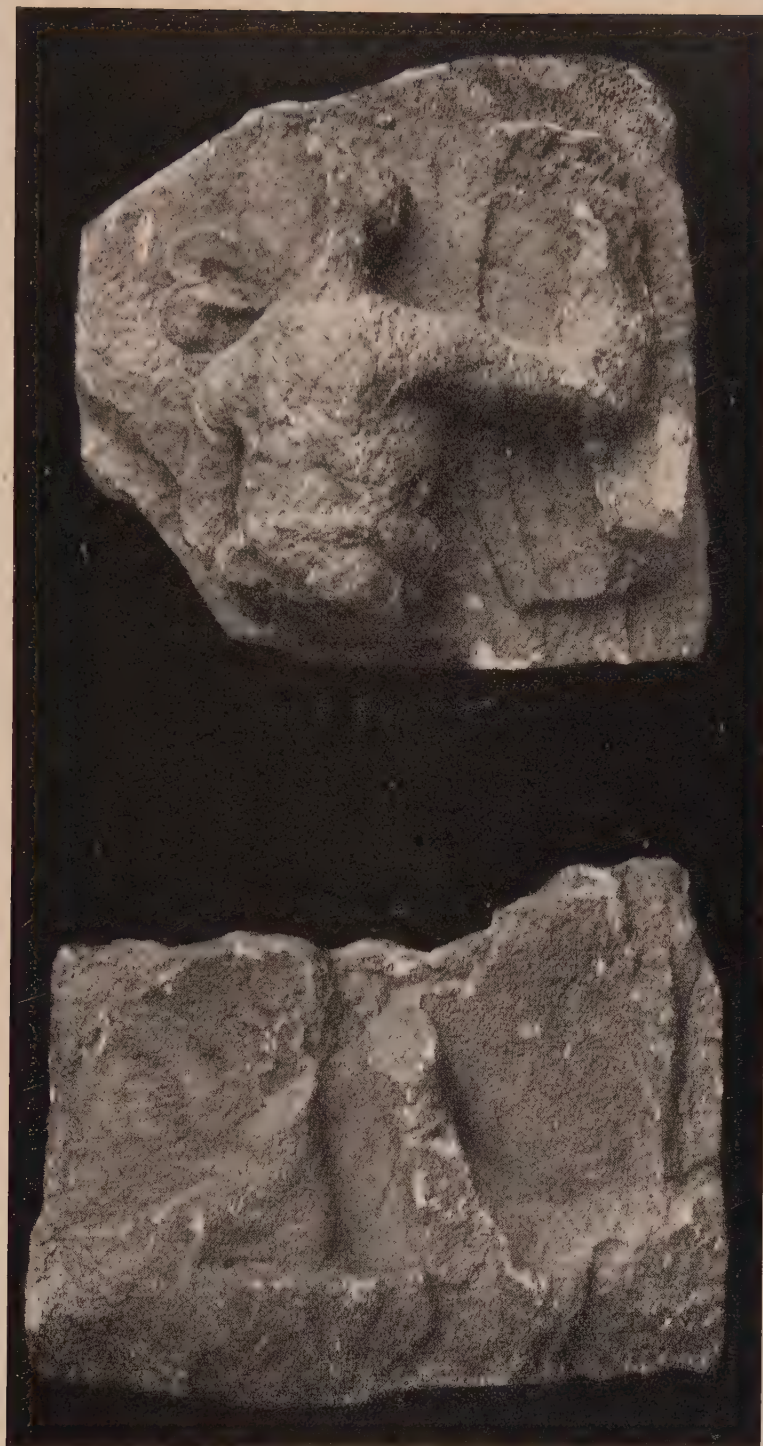



Fig. 4.

sorretto dagli straccali? Se di simile abbigliamento fossero state munite le nostre figure, qualche traccia se ne sarebbe conservata. E quando pure non fosse tanto strana la mescolanza di Amazzoni vestite e nude, che vorrebbe dire la loro riunione con altri guerrieri in atteggiamento pacifico?

Nel frammento in discorso, di margini originarî non rimane che il breve tratto inferiore sopra indicato (fig. 7).

Alt. m. 0,85; largh. m. 0,73; spess. del lastrone m. 0,15 circa.

Fig. 5.

8° Frammento di lastrone comprendente l'omero con la corrispondente spalla di una figura rivolta e reclinata a sinistra. Al di sopra della spalla svolazza un doppio nastro con le estremità arricciate, senza dubbio sfuggenti da sotto il copricapo (probabilmente un elmo) della figura stessa. In alto, piccolo avanzo del margine orizzontale originario (fig. 8).

Alt. m. 0,50; largh. m. 0,40; spess. del lastrone m. 0,17 circa.

9° Frammento di lastrone comprendente le cosce, di prospetto, di una figura ignuda. A riguardo del sesso si presenta la stessa questione del caso segnalato al n. 7 (fig. 9).

Alt. m. 0,38; largh. m. 0,50; spess. del lastrone m. 0,12 circa.

10° Frammento di lastrone comprendente semplici avanzi di panneggio. Residuo di margine verticale originario a destra (fig. 10).

Alt. m. 0,50; largh. m. 0,27; spess. del lastrone m. 0,17 circa.

11° Frammento di lastrone comprendente la testa di un cavallo con parte del collo Il cavallo è munito di testiera e porta aderente al collo l'avanzo di un attrezzo serpeggiante. Residuo di margine verticale originario, a destra, in basso (fig. 11).

Alt. m. 0,47; largh. m. 0,38; spess. del lastrone m. 0,13 circa.

Fig. 6

* * *

Confrontati l'uno con l'altro, questi frammenti mostrano dunque una serie di lastroni, di larghezza evidentemente varia, ma — a quel che sembra — della stessa altezza e contenenti figure presso a poco delle stesse dimensioni.

Ma quale ne era la destinazione?

A prima vista, di fronte alla figura del guerriero presentantesi quasi di fianco, con una mano alla lancia e un piede su un rialzo roccioso, e ai frammenti che, in maggior o

minor misura, lasciano intravedere figure in atteggiamento somigliante, verrebbe fatto di pensare all'analogia di quanto si osserva nella tomba dell' « Orco », all'imboccatura interna dell'ingresso originario. Qui, rispettivamente da una parte e dall'altra, trovansi gli avanzi di due grandi figure probabilmente maschili, in atteggiamento non identico, ma alquanto somigliante, scolpite ad altorilievo nella stessa roccia. Ne riproduciamo la parte un po' meglio conservata ove la figura (la metà inferiore) apparisce quasi del tutto nuda, con lunghi lembi della clamide ricadenti dalle spalle (fig. 12).

Si potrebbe dunque supporre che i rilievi del Museo abbiano formato, a due a due, tante coppie a composizione simmetrica, aventi collocazione analoga agli ingressi di varie

Fig 7.

tombe. Quanto al fatto che, nella tomba dell' « Orco », le figure sono scolpite direttamente sulla roccia, mentre in tutti questi altri casi avremmo dei rilievi eseguiti in lastroni posticci, la diversità del sistema sarebbe da attribuirsi alla natura del terreno: dove la roccia era sufficientemente dura, poteva esser consentita l'esecuzione diretta del lavoro in rilievo; dove la roccia presentava minore consistenza, si sarebbe imposta la necessità dei lastroni posticci. E tanto più questa ipotesi parrebbe confortata dall'analogia che offre la tomba dell' « Orco », in quanto è presumibile che, anche dal punto di vista della cronologia, tra i frammenti del Museo e i rilievi di quella tomba un gran divario non sussista.

Questo risulterà meglio assodato quando ci proveremo a fare, per quanto sarà possibile, qualche confronto stilistico.

Se non che, un più attento esame ci persuade a scartare senz'altro l'ipotesi che abbiamo formulata. Per tombe diverse sarebbero molto strane tante concordanze e tante somiglianze: identità di materiale, evidentemente preso da una stessa cava; concordanza nelle proporzioni delle figure, donde si deduce che anche i lastroni avessero tutti la stessa altezza, come mostrano uno spessore non molto diverso; affinità di stile. Non è quindi possibile non ammettere che abbiano fatto parte di un medesimo insieme.

Fig. 8.

Una ben diversa soluzione dunque bisognerà dare al problema. Ma, a questo proposito, ci soccorrono altri confronti. Nella stessa necropoli di Tarquinia esisteva un tempo la tomba degli « Stucchi », nella contrada detta la « Mercareccia » (1); tomba della quale, sul posto, per quel che ci risulta, non si conserva più alcuna traccia visibile, ma che, ciò non pertanto, si conosce da vecchie riproduzioni (2). E queste riproduzioni sono sufficienti a renderci edotti che, per la decorazione delle camere sepolcrali non era soltanto in uso la pittura, ma pure la plastica. Ma, quanto all'applicazione alle pareti di lastroni posticci, per trovare un'analogia, dobbiamo ricercarla in un'epoca più remota e fuori del territorio tarquiniense. L'esempio, infatti, che a questo proposito ci torna in mente è quello delle lastre fittili (Boccanera) che servirono al rivestimento di una tomba a camera di Cere (3). Qui si tratta di un rivestimento di lastre di terracotta con figurazioni in pittura invece che in

(1) G. Dennis, *The cities and cemeteries of Etruria*, 3ª ed. 1883, I, p. 391 e segg.

(2) G. Micali: *Storia degli antichi popoli italiani*, III., 1836., tav. LXIV; Fr. Weege, *Etruskische Malerei*, Halle, 1921, fig. 26 (da G. Byres, *Hypogaei or sepulcral caverns of Tarquinia*, London, 1842); L. Canina, *L'antica etruria marittima*. tav. LXXXII; J. Martha, *L'art étrusque*, fig. 125; A. Springer-C. Ricci, *Manuale di Storia dell'Arte*, I² (A. Michaelis - A. Della Seta), Bergamo, 1910, fig. 731. Avverte il Canina che la tomba in discorso si chiama degli Stucchi « per avere ornamenti di stucco invece dipinti » (op. cit., vol. 2º del testo, 1849, pag. 59); ma aveva già scritto il Micali, e forse con ragione, che il sepolcro era tutto scolpito a rilievo nel sasso » (op. cit., III, pag. 68 e seg.).

(3) Martha, *L'art étrusque*, tav. IV.

plastica, ma il confronto è perspicuo. Come a Cere al sistema ovvio dell'affresco, eseguito direttamente sulle pareti delle camere, si pensò di sostituire un rivestimento di lastre fittili pitturate, così a Tarquinia, sempre per ragione della poca consistenza della roccia, si dovette pensare a un analogo rivestimento di lastroni di calcare con figurazione a rilievo in luogo di quella eseguita direttamente sulla roccia stessa. In base alle suddette analogie incliniamo, dunque, a credere che i nostri lastroni abbiano fatto parte del rivestimento delle pareti di una tomba a camera.

Fig. 9.

Se così stanno le cose, è chiaro che i frammenti in discorso non possono considerarsi che una piccolissima parte di quanto necessariamente dovette esser richiesto per mettere insieme una grande composizione figurata, quale gli stessi frammenti, di spettanza a svariate figure scomparse, lasciano in qualche modo intravedere. Ma quando pure questa decorazione a rilievo fosse stata limitata a una sola parete (alla parete di fondo, supponiamo), le lacune permarrebbero sempre assai notevoli.

Di qui la straordinaria difficoltà di ogni tentativo così di ricostruzione dell'opera come di esegesi della sua rappresentazione; esegesi resa ancora più difficile dalla rilevata incertezza se, accanto a figure di guerrieri, non si abbiano a riconoscere figure di Amazzoni (1).

E, stante la corrosione delle sculture, non è neppur facile approfondirne l'analisi stilistica; non possiamo perciò che limitarci a qualche osservazione parziale.

Lo stile è alquanto evoluto. Anzi, il particolare dei rialzi rocciosi, sui quali sono posati i piedi di due delle figure (l'una conservata quasi al completo, l'altra quasi del tutto

(1) Dal punto di vista puramente formale, qualche confronto, specialmente nell'ambito dell'arte etrusca, è possibile. Per esempio, le figure in atteggiamento di riposo, in specie quelle che stanno con un piede appoggiato sopra un rialzo roccioso, trovano frequenti riscontri nelle composizioni graffite sugli specchi (Gerhard, *Etruskische Spiegel*, tav. 193, 199, 200, 203, 205, ecc.). Ma gli stessi specchi offrono analogie rispetto a dei particolari, come la configurazione medesima dei rialzi rocciosi, i calzari delle figure molto frequenti (Gerhard, op. cit., tavv. 62, 69, 74, 79, 81, 85, 124, 155, 164, 193, 194, 199, 200, 201, 203, 204, 221, ecc.), gli svolazzi — in qualche caso — sfuggenti da sotto i copricapo, che per altro non sono elmi, ma berretti frigi (Gerhard-Klügmann-Körte, op. cit., vol. V,

scomparsa), parrebbe accennare addirittura all'influsso del pittoresco dell'arte ellenistica. E con questa constatazione potrebbe anche concordare il raffronto con la stessa tomba degli « Stucchi », la cui contemporaneità potrebbe risultare dalla sua struttura architettonica, in quanto le travature del soffitto — in questo caso a padiglione — e il particolare dei banchi

Fig. 10.

attorno alle pareti per la deposizione dei cadaveri trovano riscontro in tombe di epoca tarda (1). Se non che, a parte la considerazione che il motivo paesistico dei piccoli rialzi rocciosi, naturalisticamente trattati, è di quelli che precedono di molto l'apparizione del vero

tavv. 80, 1 ; 82, 1), o alcunchè di affine (Gerhard, op. cit., tav. 219).

A un consimile ravvicinamento si presta un'opera ceramografica, ma egualmente di produzione indigena: lo stamnos di Perugia con la supposta rappresentazione di Meleagro e Atalanta (Gerhard, *Annali dell'Inst. di corr. arch.*, 1832, tav. di agg. G), dove lo schema della figura femminile supposta Atalanta), che, reclinandosi di fianco, si appoggia a un pilastrino, presenta una singolare somiglianza con la figura del rilievo n. 6; il supposto zio di Meleagro (la figura centrale) ha un atteggiamento che ricorda le nostre figure con un piede sopra un rialzo roccioso, e il supposto Meleagro, in iscudo e lancia, ricorda la figura del rilievo n. 4.

(1) Sulla riferibilità a un'epoca tarda delle tombe coi banchi, si vegga quanto abbiamo detto in *Not. degli scavi*, 1920, p. 258 e seg., e p. 263.

pittoresco ellenistico, l'aspetto d'insieme delle figure in rilievo, nei nostri lastroni di calcare, rivela in esse la prevalenza della tradizione classica. Infatti, sembra che, nelle linee generali, lo stile in qualche modo concordi con quello delle due figure a rilievo della tomba dell' « Orco », della quale anche le composizioni in pittura delle pareti — specialmente qualche figura giovanile nuda — si prestano, sotto determinati aspetti, a un utile raffronto. E le pitture della tomba dell' « Orco », pur essendo di uno stile tanto evoluto da essere classificate tra quelle del più recente dei tre gruppi delle pitture tombali tarquiniensi, si conservano tuttavia fedeli alla tradizione classica.

Fig 11.

Quali fossero, poi, i pregi e quali i difetti della composizione complessiva, è cosa che non possiamo stabilire, per la ragione anzi detta: la eccessiva frammentarietà. Era ben legata, questa composizione, o slegata? Era insomma concepita organicamente o messa insieme alla meglio, mediante la disorganica giustapposizione di una serie di figure, fatta tanto per riempire un determinato spazio? Sicchè, dopo l'accenno allo stile, inteso in senso lato, soltanto dal punto di vista dell'esecuzione non è del tutto preclusa la via alla possibilità di un giudizio. E dal punto di vista dell'esecuzione dobbiamo dire che non ci troviamo certo davanti a un capolavoro. Non solo non c'è da rilevare alcuna finezza (e questo potrebbe dipendere dal materiale disadatto), ma ci sono invece da notare parecchi segni di

trascuratezza. La figura, ad esempio, che — per essere quasi completa — ci è dato di meglio giudicare, quella cioè del guerriero sul lastrone n. 1, non è ben proporzionata: la sua testa è un po' troppo grossa e il tronco troppo breve.

Nel complesso abbiamo da fare con un'arte di provincia, che si sottrae a un con-

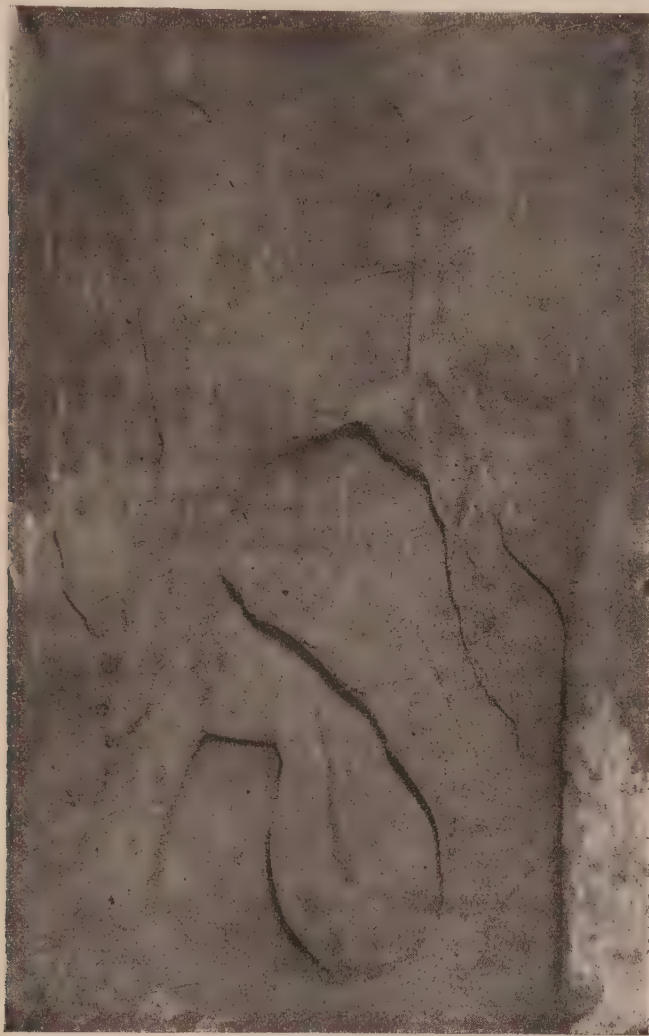



Fig. 12

fronto stringente con le opere dell'arte greca, pur mostrando di dipenderne, come sempre avviene di tutti i prodotti dell'arte etrusca, anche di quelli nei quali in misura più sensibile può ravvisarsi l'attaccamento a una tradizione, per così dire, indigena. Ma, detto questo, dobbiamo subito aggiungere che, per quanto di provincialismo si debba parlare, siamo tuttavia lontani da un provincialismo volgare. E la composizione generale, qualunque

essa sia stata e comunque — artisticamente e tecnicamente — trattata, si rivela in ogni caso ispirata a un concetto di innegabile grandiosità, rispondente all'idea, non priva di arditezza, di decorare una camera sepolcrale in una foggia non molto consueta, se non del tutto inconsueta: a grandi figure ad altorilievo, scolpite sopra un rivestimento di poderosi lastroni di pietra.

A meno che quelli che ora mancano non siano andati completamente distrutti, è il caso di augurarsi che parecchi altri di questi lastroni abbiano un giorno a ritornare alla luce.

Corneto Tarquinia, aprile 1921.

GIUSEPPE CULTRERA.

DI VN FRAMMENTO MARMOREO
DEL MVSEO DELLE TERME
APPARTENENTE AD VN GRVPPO SCVLTORIO

Uno fra i pezzi di scultura più caratteristici e tuttavia meno noti del Museo Nazionale Romano alle Terme, è il frammento di un grande gruppo marmoreo, da me qui fatto oggetto di studio. Il frammento (tav. I) proveniente dagli scavi del Tevere ed entrato subito a far parte del Museo, circa il 1890, è ricordato in poche righe soltanto da Petersen in un notiziario archeologico delle *Römische Mitteilungen*, 1891, pag. 240. Ne fa cenno il prof. Roberto Paribeni nella *Guida* del Museo, pag. 158 (terza edizicne), nonchè W. Helbig in *Führer* (Helbig–Amelung, II, pag. 162), ma per una strana circostanza esso è finora rimasto, per quanto mi risulta, inedito (1).

Cotesto frammento, in marmo pentelico, apparteneva ad un gruppo di dimensioni notevolmente maggiori del vero. Ma oggi così poco rimane del gruppo originario, da giustificare la scarsa attenzione di visitatori meno che scrupolosi e meno che innamorati dell'arte antica. Nel frammento, alto m. 0,51, si riconosce un torso muliebre giovanile coperto di tunica leggera, stretta da un cordone sottile annodato sul petto, e aperta sulla spalla sinistra, in modo da lasciare scoperta la mammella. Il braccio sinistro, come è dimostrato dall'attacco rimasto secondo il collocamento attuale del frammento, era levato in alto; la testa rovesciata all'indietro. Anche il braccio destro, di cui non rimane alcun attacco, sembra aver avuto lo stesso movimento dell'altro, a giudicare dai tendini tesi dell'ascella. Presso il dorso resta il lembo di un manto cadente verso terra (tav. II, 2). Una vigorosa e nervosa mano virile, frammentaria anche questa, poichè manca delle dita ad eccezione del pollice, aderente al fianco sinistro della figura e nascosta in parte dal lembo disciolto della tunica (tav. II, 1), ci permette d'intendere l'atteggiamento agitato e scomposto della donna, nonchè dell'abbigliamento discinto (2).

(1) Il pezzo è stato tuttavia ripetutamente fotografato; ved. fotografia Anderson, n. 2158 — Moscioni, n. 22111.

(2) Il pezzo conservato risulta di due parti riunite insieme, come si vede dalla linea sinuosa, irregolare, che percorre tutta la parte anteriore del corpo al di sotto della cintura, e quasi parallela alla linea di frattura sottostante.

Si tratta evidentemente di una scena di ratto. La perdita completa della figura del rapitore e la rottura della statua muliebre avvenuta obliquamente all'altezza dell'anca, rendono alquanto difficoltosa, ma non impossibile, come vedremo, la ricostruzione del gruppo originario. Il quale, se si tenga conto della finezza con cui appare eseguito il panneggio, nonchè il nudo del tronco rimasto, e della vita profonda che lo anima, può essere considerato una notevole testimonianza di un classico lavoro di arte di buoni tempi.

La tunica di lino sottilissimo si raccoglie al di sopra della cintura a nascondere la destra mammella, il cui volume trasparisce appena sotto il gioco esile delle pieghe. Queste accentuano poi a mezzo il petto le ombre e le luci, sinchè lasciano libero e nudo il lato sinistro della figura. Un tale contrasto ad effetto trovasi già accennato nella statua detta la Fanciulla d'Anzio, situata allo inizio dello ellenismo, quindi in altre opere di arte ellenistica, come nella Arianna dormente del Museo Vaticano. Al di sotto della cintura la tunica aderisce al corpo strettamente, ma lungi dal modellarne fedelmente le forme in trasparenza, le sue pieghe formano sul dinanzi della figura una superficie obliquamente ondulata a fitte increspature, come un calmo specchio marino, riflettendo lo sforzo dello scultore, di rendere un effetto pittorico e di gareggiare con la pittura.

Secondo l'opinione del Petersen, codesto gruppo rappresentava il ratto di Proserpina, operato da Plutone. Si tratta però di una ipotesi provvisoria, la quale riposa sopra raffronti di un'importanza assai relativa. La questione esegetica è tuttavia d'interesse affatto secondario, non apportando alcun elemento nuovo, utile alla ricostruzione del gruppo nelle sue grandi linee; mentre un tentativo coscienzioso di ricostruzione potrà forse dare qualche luce anche allo studio esegetico del monumento. A un tale tentativo di ricostruzione si vuole ora attendere.

Il frammento, così come è collocato, con l'asse della figura muliebre verticale, soddisfa a tutta prima l'occhio del riguardante. Già dapprincipio non sembra neanche trattarsi di un gruppo (vedi tav. I). Del resto, anche dopo uno esame più accurato, la figura della donna si ricostruisce senza grande sforzo nelle parti mancanti; le braccia levate in alto disperatamente, alquanto divaricate, la testa rovesciata all'indietro, con la faccia atteggiata a un'espressione di spavento, il corpo divincolantesi serpentinamente nella stretta implacabile, i piedi sollevati da terra, springanti forte all'aria, e tanto più agitata la gamba sinistra rispetto alla destra, quanto più tutto il fianco sinistro della figura rimarrebbe libero, a differenza del fianco destro, aderente al corpo del rapitore.

Costui, dal volto non sappiamo se giovanile o senile, ma sempre di aspetto florido e aitante, avrebbe sorpreso, avanzandosi da tergo, la sua preda, ed ora la terrebbe sollevata da terra e stretta al petto, passandole il braccio sinistro dietro gli omeri obliquamente dall'alto al basso (tav. II, 3) e premendole colla mano sinistra, tuttora visibile, il fianco quasi sotto la mammella. Il braccio destro poi, portandosi all'altezza dell'addome della fanciulla, la mano destra premendone l'anca, compie lo sforzo maggiore per sollevare e tenere so-

spesa da terra la preda. Osserviamo qui, che le proporzioni dell'uomo, a giudicare dalla mano rimasta, sono assolutamente doppie del vero. Notevolmente maggiori del vero anche le proporzioni del corpo della fanciulla. Questo gruppo statuario, quale in tal modo si ricostruisce nelle grandi linee, ci richiama senz'altro alla mente una famosa opera berniniana, e cioè il bellissimo « Ratto di Proserpina » nella Villa Borghese (fig. 1), nonchè il ratto di una Sabina, opera di Gian Bologna, nella Loggia dei Lanzi a Firenze (fig. 2) (1).

L'accennata ricostruzione del gruppo antico sarebbe dunque in tutto soddisfacente, ove non andasse subito incontro a talune gravi difficoltà d'indole tecnico-artistica. In primo luogo il torso della figura, così come ci è conservato, si presenta con le pieghe della tunica assai finemente lavorate a scalpello e affatto rifinite non soltanto sul petto e sul fianco sinistro, ma anche sul fianco destro di questa (ved. tav. II, 2), con pieghe diritte e regolari, in maniera che il fianco stesso deve, nella ricostruzione del gruppo, considerarsi tutto libero e visibile. Ciò non è ammissibile nella ricostruzione prospettata di sopra, giacchè un uomo il quale tenga afferrata con ambe le braccia, nella maniera che si è detto, un'altra persona, divincolantesi o no, non può a meno di avere il fianco della detta persona aderente al suo petto. Basta, per convincersene, dare uno sguardo al gruppo, qui riprodotto, del Bernini, e meglio ancora, a quello del Gian Bologna. Nel gruppo del Bernini il fianco destro della donna è in parte libero, essendo la donna tenuta molto sollevata; perciò il braccio sinistro dell'uomo circonda orizzontalmente il corpo della donna.

Ond'è che il fianco della donna in alto, presso l'ascella, lungi dall'esser visibile, con le pieghe della tunica regolari e trattate con tanta finezza, avrebbe fatto materialmente una sola cosa, o quasi, col petto del rapitore. In nessun'altra maniera costui sarebbe stato in grado di reggere in posizione verticale la donna divincolantesi.

Secondariamente, immaginando il gruppo ricompletato nella maniera proposta a solo titolo di discussione, avviene presto di osservare che le masse, o volumi scultorî, sarebbero tutt'altro che distribuite regolarmente, e secondo esigenze estetiche e di equilibrio. Il corpo della donna grava infatti con tutto il suo peso sul lato destro del gruppo visto di fronte, e cioè sul fianco sinistro dell'uomo, visto di fronte o di scorcio, costituendo una massa sospesa non inferiore a quella della figura che poggia i piedi a terra e che le serve di sostegno. Anzi, codesta massa risulta ancor più pesante, ove si consideri lo sviluppo che dovevano assumere nel marmo le pieghe e i lembi estremi della tunica, per quanto leggera, della fanciulla, e quello delle pieghe del manto che sembra pender dagli omeri. Onde reggere e

(1) Le due statue, quella di Gian Bologna e l'altra del Bernini, presentano tali caratteri di somiglianza reciproca, da far rilevare l'influsso innegabile dell'una sull'altra. A questo proposito, ecco come si esprime il critico M. Reymond: « L'élégance et la finesse, le mouvement et la complication du Bernin sont déjà en germe chez Jean de Bologne. Le Rapt de Proserpine, par ses ressemblances avec l'*Enlèvement des Sabines* . . ., sont le témoignage évident de cette influence » (*Le Bernin*, pag. 18).

controbilanciare in basso e di fianco un peso così enorme, l'artista non avrebbe avuto altri mezzi a disposizione, fuor che quello di piegare a sinistra quanto più possibile il tronco e la testa dell'uomo e di rinforzare artificialmente la resistenza della gamba sinistra, un po'

(Fot. Anderson).

Fig. 1. — Ratto di Proserpina, di L. Bernini (Roma, Galleria Borghese).

piegata nello sforzo, col mezzo classico del sostegno aggiunto, come un grosso tronco d'albero o alcunchè di simile, cui anche potesse avvolgersi parte del manto della donna. Ciò nonostante, la composizione del gruppo rimane alquanto sproporzionata nelle masse, con un punto debole, quale quello della gamba destra dell'uomo, troppo in vista o troppo mal sicuro. Il che si riscontra nel gruppo del Bernini, bene avvertendo che l'arte berniniana va

appunto in cerca dell'*effetto* e della prova di bravura (1). Unico mezzo pratico onde eliminare l'inconveniente, sarebbe stato quello di introdurre un secondo considerevole sostegno e contrappeso presso la gamba destra dell'uomo. Un ripiego di questo genere, oltre che molto

(Fot. Alinari).

Fig. 2. — Ratto di una Sabina, di Gian Bologna (Firenze, Loggia dei Lanzi).

artificioso, sembrami però affatto estraneo allo spirito della scultura classica. Gian Bologna, il quale ci presenta la donna rapita affatto nuda e per nulla impacciata da drappi di alcun genere, risolve il problema dell'equilibrio delle masse nel gruppo ricordato, collocando

(1) Si nota tuttavia nel gruppo berniniano l'artificio inevitabile del sostegno aggiunto sotto la gamba sinistra dell'uomo, consistente nella figura del cane Cerbero seduto sulle zampe posteriori, al quale aderisce con molta naturalezza il manto cascante della donna.

ai piedi e presso la gamba destra dell'uomo un' altra figura di uomo caduto, accessoria all'episodio rappresentato e tale che rivela, con la sua superfluità intrinseca, la funzione puramente statica cui è destinata.

La scultura classica poco ci soccorre per i raffronti, non essendo il caso di intrattenersi sui rilievi numerosi con scene di ratto, dato che nel rilievo scompaiono le difficoltà della scultura a tutto tondo. L'antica statuaria però si può dire che ignori, per ragioni sopratutto tecniche, la scena di ratto, con la figura della rapita in posizione diritta. Un esempio solo del genere si conosce, molto istruttivo a dir vero, e tale da confermare in tutto e per tutto il nostro asserto. Si tratta del gruppo marmoreo rappresentante Teseo ed Antiope, già visibile al centro di un timpano del tempio di Apollo presso Calcide in Eubéa ed ora collocato, frammentario, nel Museo Archeologico di quella città (1). E' questo un gruppo scultorio dell'arcaismo ionico attico, certo della prima metà del V secolo. Le due figure, quella dell'Amazzone e l'altra dell'eroe, risultano giustapposte, in posizione verticale e parallele fra loro, in una rigidità senza vita, che da sola rivela lo stadio ancor primitivo dell'arte statuaria. Che lo scultore primitivo abbia potuto immaginare ed eseguire un gruppo statuario di così complicata fattura, non è però meraviglia, ove si ricordi che il gruppo non era già fatto per restare visibile sopra un piedistallo isolato d'ogni intorno, ma era anzi legato con arpioni di ferro al fondo liscio del frontone sul quale esso staccava, come un altorilievo; di che rimangono le tracce visibili sul lato posteriore del gruppo. – Ritornando al frammento del Museo delle Terme, tutte le esposte considerazioni portano ad escludere la possibilità di una ricostruzione della scena di ratto, con la donna sollevata in linea press'a poco verticale, così come è oggi collocato il frammento sulla sua base. Invero qualche cosa vi è, che giustifica tal posizione, e cioè la caduta dei lembi della tunica disciolta sulla spalla sinistra della donna. Codesti lembi di tunica sembrano ricadere in basso verticalmente, coprendo il petto della donna e parte del dorso della mano del rapitore. I lembi della tunica sul petto avevano uno sviluppo forse anche maggiore di quanto oggi si vede, poichè un pezzo di marmo era riportato, come dimostrano i due fori visibili sul marmo presso la mano. E' questo un elemento sufficiente per suggerire la posizione verticale della figura? Non credo, poichè la stessa agitazione estrema che anima tutto il corpo della donna e che la fa divincolare tra le braccia del rapitore, imprime necessariamente una specie di movimento rotatorio alle pieghe della veste, come è dimostrato dal disegno delle pieghe della tunica sotto la cintura; onde si spiega facilmente l'aderenza dei lembi della tunica alla persona.

Alle considerazioni di indole strettamente tecnica e pratica, non si può a meno di aggiungerne un'altra d'indole storico-artistica. Scene mitologiche di ratto sono invero assai frequenti, se non nella scultura certo nell'arte classica. Esse appaiono sopratutto nella pittura vascolare attica del V e IV secolo, dove si ripete costantemente lo schema che ormai

(1) Furtwängler, *Aegina*, I, p. 323 (Reinach, *Répertoire*, IV, p. 313, 5). Cfr. il gruppo, già alquanto più mosso di Hades e Persephone, in *Ausonia*, III, 1908, p. 167.

abbiamo convenuto di chiamare « verticale » (1). In codesto schema, ciò che apparisce di caratteristico e di costante, senza subire alterazioni, si è la maniera come l'eroe tiene stretta a sè la donna sollevata da terra. Le braccia e le mani dell'uomo, lungi dall'agire libere l'una dall'altra, sono unite strettamente insieme; cioè le braccia dell'uomo formano intorno alla vita della donna una vera cintura, saldata ordinariamente dalle dita di una mano, che s'intrecciano alle dita dell'altra mano. Tale atteggiar delle braccia ben si addice ad una scena di lotta, ed è quindi in particolar modo conveniente nella lotta fra Peleo e Tetide, spesso rappresentata su vasi; ma il fatto che lo stesso schema si ripeta, ad esempio, nelle figurazioni del ratto delle Leucippidi, mostra a sufficienza che quello schema era adottato anche là ove non fosse rappresentata lotta vera e propria. (2) Nulla di simile, nel gruppo cui apparteneva il frammento del Museo delle Terme, e che appartiene certamente all'ambiente d'arte ellenistico e di derivazione classica. Ove altre circostanze di fatto non intervenissero, si potrebbe perciò supporre trattarsi di un motivo originale unico nell'arte antica; ma le considerazioni fatte di sopra ci costringono ad escludere questa ultima ipotesi.

***

Nel repertorio dell'arte greca non è quello del sollevamento verticale l'unico schema usato per le scene di ratto. Pur essendo meno in uso del primo, un altro schema è conosciuto dall'arte arcaica, e cioè quello del sollevamento orizzontale o semi-orizzontale (obliquo). Questo schema trovasi già nel fregio del Tesoro dei Sifnî a Delfi (ratto delle Leucippidi) e nell'anfora di stile severo, detta di Creso, al Louvre, con il ratto di Antiope, operato da Teseo (3); ed è poi ripetuto con altri soggetti sopra un fondo di coppa di Douris, nello specchio vulcente con Eos e Kephalos (4), e in qualche altro raro esemplare vascolare. In età ellenistica e romana le repliche di questo schema si fanno più frequenti, e

(1) Vasi a figg. nere: Lekythos con la lotta di Peleo e Tetide, in *Monum. antichi* vol. 17, tav. XIII: id., in *Mon. Ant.*, 22 tav LXI, 2. — Vasi a figg. rosse di stile severo; anfora con Borea e Oreithya Monaco (Furtwängler-Reichhold, *Gr. Vasenmalerei*, tav. 94); altra simile in *Nouvelles Annales*, 1838, tav. H. Anfora con Tityos che rapisce Latona (Furtwängler-Reichhold, tav. 112) Anfora, con Teseo che rapisce Koróne (Gerhard, tav, 168). Vasi di stile fiorito: Centauro e donna Lapita, su due fondi di coppa di Aristophanes ed Erginos, (Furtwängler-Reichhold, tav. 128 e 129) id. in pelike di Panticapea, Reinach, *Rep. des vases* I p. 40; hydria di Midia con il ratto delle Leucippidi (Furtwängler-Reichhold, tav. 8). Vasi apuli del IV secolo: Lotta di Peleo e Teti, su anfora vaticana (*Dissertaz. Pont. Accad. di Archeologia*, Serie II, vol. XIV [1920], p. 214).

(2) Sopra un rilievo, ritenuto appartenere al fregio del tempio ionico sull'Ilisso (metri V secolo) si ripete in una scena di ratto questo medesimo schema (F. Studniczka, *Zu den Friesplatten von Jonischen Tempel am Ilissos*, *Arch. Iahrb.*, XXX, 1916, pag. 181).

(3) Furtwängler-Reichhold, op. cit., tav. 113. Lo schema però trovavasi già applicato su vasi attici a figg. nera, come è il caso di un'anfora pubblicata in *Monumenti antichi dei Lincei*, vol. XXII, Gabrici, *Cuma*, tav. LVIII. Vedi anche una delle lastre fittili ceretane (P. Ducati, *Arte classica*, pag. 264).

(4) Ducati, op. cit., pag. 274. Il motivo deve ritenersi derivato da una pittura vascolare,

applicate però sempre in rilievi di svariata natura e destinazione, come marmi (sarcofagi), tavole fittili di fregio, stucchi e perfino monete.

Una bella serie di sarcofagi romani ci presenta ripetuto, con leggere varianti, il ratto delle Leucippidi. Carlo Robert, nell'opera classica *Antiken Sarkophag-reliefs*, enumera una diecina di codesti sarcofagi, fra intieri e frammentari (vol. III, p. 2ª, p. 222 e tav. LVII, LVIII, LIX). Quivi i Dioscuri con le fanciulle rapite formano due gruppi che si fronteggiano sulla faccia principale del sarcofago, rigorosamente simmetrici (fig. 3). Ciascuno dei due eroi sostiene la donna che si rovescia con la testa all'indietro, reggendola con una mano sotto l'ascella e con l'altra afferrando l'anca opposta. Le fanciulle sono vestite di tunica e di manto. La tunica, nell'agitazione da cui è dominata tutta la persona, si è disciolta da una spalla, in modo da denudare una parte del seno. Le braccia sono gettate all'indietro e tese disperatamente nell'invocazione di un soccorso. Le gambe e la parte inferiore del corpo si abbandonano invece quasi inerti nelle braccia dei rapitori. Di questi, per i problemi pro-

Fig. 3. – Ratto delle Leucippidi (sarcofago del Museo Vaticano).

spettici offerti dal rilievo, uno si avanza verso sinistra, l'altro verso destra, quasi venendosi incontro. Codeste composizioni per sarcofagi sono poi arricchite di personaggi varî, destinati coi loro movimenti ad accrescere la vivacità della scena.

Una serie distinta di monumenti è quella delle tavole fittili di fregio, esibenti la figurazione del mitico ratto delle Leucippidi nello schema indicato, non senza far luogo nei particolari a varianti, di non grande importanza per noi. Codesti rilievi fittili, per lo più frammentarî, sembrano storicamente più importanti dei sarcofagi, a causa della maggiore semplicità della rappresentazione, che è prova, credo, di una più alta antichità e che ci fa supporre una più stretta parentela con originali della scultura ellenistica. Su rilievi marmorei ellenistici si trova riprodotto il ratto delle Leucippidi quale motivo ornamentale di urne forse cinerarie (1). — Il motivo scultorio del ratto delle Leucippidi, poi, nello schema obliquo o pseudo-orizzontale, doveva essere molto noto e diffuso in Roma già dall'ultimo secolo della Repubblica, se circa l'anno 58 av. Cristo esso venne adottato sulle monete della *Gens Tituria*, ad esprimere una leggenda tutta romana, come il ratto delle

(1) Schreiber, *Hellenistische Reliefs*, tav. XLIX e L.

Sabine (1). Del resto il culto dei Dioscuri in Roma è di data abbastanza remota, poichè lo si fa risalire alla battaglia del Lago Regillo (496 av. Cr.), ed opere grandiose di scultura dedicata agli eroi gemelli non mancavano in Roma repubblicana, come è dimostrato dai noti colossi del Quirinale (2).

Alla fine della Repubblica quel motivo scultorio è già entrato in possesso dell'arte decorativa romana e trovasi riprodotto con trasparente allusione funebre, tra i rilievi di stucco figurati di due importanti monumenti funerari romani, e cioè il Mausoleo degli Arrunzi, oggi distrutto, e l'ormai celebre monumento detto di Porta Maggiore, sulla Via Prenestina (3).

Anche gruppi a tutto tondo, di maggiori o minori dimensioni, figuranti scene di ratto nello schema indicato, non mancarono invero nell'arte greca e romana. È a dolere che poco o nulla del genere sia pervenuto sino a noi. Segnaliamo come un caso eccezionale, ma importantissimo per noi, un gruppo frammentario proveniente dal Mausoleo delle Nereidi a Xanthos, ora a Londra (Museo Britannico), con un eroe nudo il quale regge obliquamente, sospesa da terra, una fanciulla vestita di chitone (4). La somiglianza profonda e le dissomiglianze relative di codesto gruppo rispetto al gruppo di cui tentiamo la ricostruzione, risulta a sufficienza anche da riproduzioni imperfette. Si ritiene che esso rappresenti un Dioscuro che rapisce una delle figlie di Leucippo. Questo gruppo e un altro simile con altro Dioscuro e Leucippide (5), eseguiti secondo lo schema indicato, dovevano essere impiegati come acroteri centrali sopra un timpano del celebre mausoleo (6).

Compiuta la nostra rassegna, si potrebbe concludere, con sufficienti indizi di probabilità, non solo per la differente posizione originaria del torso marmoreo delle Terme, obliqua, rispetto a quella verticale attuale, ma ancora per l'attribuzione del torso ad un gruppo scultorio nel quale fosse rappresentato il ratto di una Leucippide (7). — Ma perchè non sembrino queste conclusioni affrettate, una ultima ipotesi possiamo momentaneamente considerare. Poichè il fianco destro (parte superiore) del torso muliebre risulta, come si è visto, completamente libero, si supponga che l'uomo reggesse effettivamente in posizione verticale il corpo della fanciulla, soltanto col braccio sinistro, avendo la mano destra diversamente occupata. In tal caso la fanciulla non distaccherebbe ancora i piedi dal suolo, senza

(1) Babelon, *Monnaies de la République romaine*, II, pag. 499 segg.

(2) Sopra queste sculture ved. Furtwängler, *Meisteiwerke*, pag. 95 segg.

(3) Per il primo vedi Piranesi, *Antichità romane*, vol. II, tav. XII; per il secondo *Notizie degli Scavi*, 1918, pag. 50. Sul carattere e sulla destinazione prettamente sepolcrali di questo cospicuo monumento, tuttora discusso, ebbi già a pronunziarmi in una comunicazione tenuta alla *Pontificia Accademia di Archeologia* e riassunta in *Osservatore Romano* del 6 maggio 1921.

(4) *Monumenti dell'Ist.*, X, 12, 17; S. Reinach, *Répertoire de la statuarie*, II, I, pag. 175, 3; *Catal. of Sculpture Brit. Museum*, vol. II, pag. 40.

(5) M. Collignon, *Hist. de la Sculpture grecque*, II, pag. 226.

(6) L'ipotesi corrente, che i due gruppi facessero parte di acroteri, fu combattuta dal Michaelis (*Annali Inst.* 1874, pag. 233), ma seguita tuttavia ad assere accettata (Ducati, op. cit., pag. 420).

(7) Escludo perciò le interpretazioni proposte in Helbig, *Führer* 3, II, pag. 163.

che tutto ciò nulla tolga alla interpretazione sostanziale del gruppo, rappresentante una scena di ratto.

Sembrano in questo caso assumere una certa importanza, per via di raffronti, alcuni altri rilievi, su cippi e sarcofagi romani, nei quali sono rappresentate scene di ratto e cioè ancora il ratto delle Leucippidi e il ratto di Proserpina; dove l'eroe, tenendo solo col braccio destro stretto a sè la fanciulla che si rovescia all'indietro, sta in piedi sul carro, reggendo colla sinistra le redini dei quattro focosi cavalli lanciati al galoppo (1). Non altrimenti si può concepire plasticamente una scena di ratto, data la posizione reciproca descritta dei personaggi.

Per una ricostruzione statuaria a tutto tondo, da tentarsi sulla traccia degli accennati rilievi, sarebbe necessario però far ricorso a tutto un insieme macchinoso e colossale, quale quello del carro e dei cavalli aggiogati, maggiori del vero; elementi indispensabili così alla ricostruzione come all'interpretazione della scena di ratto. Ora noi non possediamo, a dir vero, elementi bastanti per una ricostruzione così complessa. D'altra parte occorre osservare che sui rilievi ricordati di sopra, salve rare eccezioni (*Robert*, v. c., nn.[i] 182 b, 186 a, 187 a), la figura dell'eroe sostiene sempre la fanciulla con il braccio destro, reggendo le redini con la mano sinistra, al contrario di ciò che avverrebbe per il torso del Museo delle Terme. Anche se quei rilievi non si vogliano ispirati a qualche gruppo statuario, resta il fatto che il braccio destro è sempre quello indicato per compiere lo sforzo più importante e maggiore. Perchè potesse verificarsi il caso contrario, occorrerebbe supporre, nientemeno, che l'eroe fosse, come si dice, mancino. Le ricordate eccezioni alla regola sono date unicamente da esigenze di simmetria, alle quali l'artista decoratore ha creduto di poter sacrificare le leggi della naturalezza e della verisomiglianza (2).

Del resto, come si è visto, numerose sculture figuranti il ratto di Proserpina, presentano una notevole affinità con opere plastiche figuranti il ratto delle Leucippidi. Sembra anzi trattarsi di un modello ricalcato sull'altro (3), con una certa anteriorità, però, a mio modo di vedere, per l'impresa dei Dioscuri; ciò che farebbe ritenere ispirato appunto a questo mito il gruppo cui apparteva il torso marmoreo. Non sarà inutile ricordare che il Mausoleo delle Nereidi sul quale appare per la prima volta il motivo statuario, è forse della fine del V secolo.

(1) Per il ratto delle Leucippidi su quadriga vedi ancora Robert. *Sarkophagrel.* III, 2, 182 a b, 186 186 a, 187, a. Per il ratto di Proserpina su rilievi di arte romana, vedi Altmann, *Grabaltäre,* nn. 96 e 194 (cippi); *Annali dell'Ist.* 1873, tavv. d'agg. EF, GH (sarcofagi), e Daremberg-Saglio, *Dictionnaire*, s. v. *Proserpina*, nonchè Overbeck, *Griech. Kunstmythol.*, *Atlas*, tav. XIV segg.

(2) Il rilievo locrese riprodotto in *Ausonia* III (1908) pag. 169, non infirma il nostro ragionamento, soprattutto trattandosi di arte arcaica, da giudicarsi con criteri diversi da quella ellenistico-romana.

(3) Vedi specialmente un altorilievo, frammento di sarcofago al Museo Vaticano (W. Amelung, *Die Sculpturen des Vaticanischen Museums,* vol. II, tav. 46), dove è rappresentato Plutone sul carro, con la donna fra le braccia in posizione obliqua, come una Leucippide.

Ma comunque sia di ciò, lo stato in cui ci si offre il torso marmoreo delle Terme non può indurci in errore. Attentamente considerando il nostro frammento, vediamo come esso ben si addica ad un gruppo rappresentante una scena di ratto secondo lo schema che diremo obliquo. La donna giace cioè obliquamente distesa tra le braccia del rapitore, così come vediamo figurate le Leucippidi su rilievi funerari. Il petto della figura muliebre è veduto in questo gruppo di fronte o quasi, il fianco sinistro in basso, il destro in alto, libero e visibile; le spalle della donna aderenti al braccio sinistro del rapitore, col quale sono scolpite insieme nello stesso blocco (vedi tav. II). L'eroe poi era rappresentato in moto violento, probabilmente verso destra, volgendo la testa alquanto a sinistra e fronteggiando così il riguardante.

E' questa, per tutte le ragioni dette di sopra, l'unica ricostruzione possibile del gruppo scultorio. Rimane a spiegare tuttavia il drappo svolazzante dietro l'omero destro della fanciulla. Non si può ritenere che esso appartenga all'himation della donna, giacchè a causa della stretta aderenza al petto dell'eroe, l'himation non avrebbe il libero giuoco di aprirsi e di agitarsi al vento. Credo quindi che il drappo frammentario appartenga piuttosto alla clamide affibbiata sul petto o sulla spalla destra dell'uomo, e quindi più libera di muoversi al vento, per effetto dell'azione agitata del personaggio. Questo lembo di clamide, di una stoffa più spessa del sottile lino del chitone, e cioè di lana, a giudicare dalla grossezza delle pieghe, copriva parzialmente il petto dell'eroe, tra il braccio sinistro piegato ad arco sotto il torso della figura frammentaria, e il destro, curvato nella stessa maniera al di sopra. E poichè le figure dei Dioscuri su tutti i ricordati rilievi sono vestite di clamide ondeggiante al vento, mentre la figura di Plutone nei casi citati ha la clamide arcuata a nimbo sul capo, sembrami questa un'altra non trascurabile ragione per attribuire il frammento ad un gruppo in cui entri uno dei Dioscuri (1). Così soltanto, senza grande sforzo e con notevole sussidio di raffronti monumentali, ci è possibile ricostruire tutto un gruppo originale, probabilmente rappresentante una Leucippide rapita, la cui pertinenza ad un maestro della scultura ellenistica, piena di movimento, di *pathos*, di drammaticità, sembrami manifesta.

GOFFREDO BENDINELLI

(1) La mano sinistra, tuttora visibile dell'uomo, non ci rivela infine alcuna caratteristica per istabilirne l'etá giovanile (Dioscuro) o avanzata (Plutone). La rude nervosità della mano maggiore del vero, non disdice neppure ad un giovane, come si può vedere dalla somiglianza con la mano sinistra del Gallo suicida nella Collezione Ludovisi al Museo delle Terme (Helbig, op. cit., II, pag. 97 seg.).

DIPINTI POMPEIANI

I.
PELOPE ED ENOMAO

In questa Rivista, *vol. VII (1912), p. 116 sgg.*, dal ch. collega Prof. G. CULTRERA è stata pubblicata la più recente, ed anche la più ricca ed elaborata classificazione sistematica del materiale archeologico-artistico relativo al mito di Pelope. A quella classificazione, condotta con rigore di metodo e corredata di una congrua riproduzione dei principali monumenti figurati, servì di occasione determinante l'illustrazione di un cospicuo dipinto vascolare del Museo di Villa Giulia, con la scena dell'arrivo di Pelope a Pisa, cioè col secondo fra gli otto episodi, che, giusta la ricordata classificazione, comprendono tutta la materia del mito riconoscibile nei monumenti figurati, molto numerosi, noti fino all'anno 1912 (1).

Di fronte ad un materiale artistico così abbondante, sparso per le collezioni antiquarie di tutto il mondo classico, non era mai finora avvenuto che s'incontrasse pur un episodio solo dello stesso mito nella pittura murale pompeiana, il repertorio mitologico–artistico senza dubbio più ricco e vario che la scienza archeologica abbia mai avuto a disposizione. Eppure, anche a volersene appellare alle descrizioni Filostratee (2), risultava evidente che il mito aveva avuto anche nella pittura murale il più ampio favore.

Sono ben lieto quindi di poter dare ora notizia di un interessante dipinto che reca al catalogo l'atteso contributo della pittura murale campana, un dipinto (fig. 1) che esibisce una nuova rappresentanza dello stesso secondo episodio: *l'arrivo di Pelope alla reggia di*

(1) Gius. Cultrera, *Di un vaso con scena del mito di Pelope*, etc., in *Ausonia*, anno VII (1912), p. 116 sgg. In quella dotta e pregevole memoria, nella quale è fatto un largo cenno delle precedenti classificazioni, dovute principalmente al Ritschl *(Pelope ed Enomao*, in *Ann. Inst.* 1840, p. 171 sgg.) ed al Papasliotis *(Pelops auf Kunstdenkmälern*, in *Arch. Zeit.*, 1853, p. 33 sgg.), viene ampiamente ripresentato e discusso tutto il materiale artistico conosciuto fino al 1912, al quale si potrebbe aggiungere anche un terzo quadro Filostrateo (*Philostr. Maior.*, *Imag. XXIX (XXX)* Dübner) relativo al primo episodio della leggenda: Pelope come favorito di Posidone.

(2) *Philostr. Maior. XVI (XVII), XXIX (XXX); Jun., X.*

Pisa; e più lieto ancora mi dichiaro, perchè col vantaggio dell'opportuno risparmio di figure necessarie ai confronti, la mia breve nota illustrativa trovi ospitalità in questa stessa Rivista, che già pubblicò il lodato lavoro del Cultrera: sono lieto infine perchè il dipinto

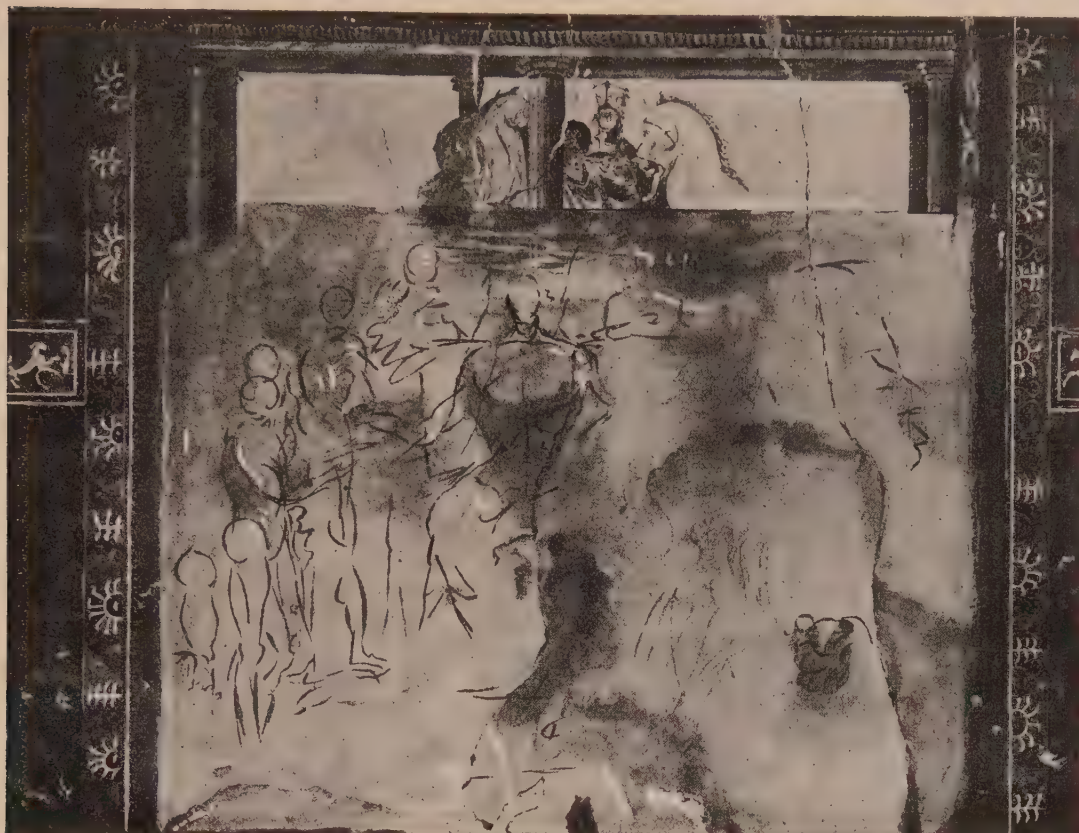



Fig. 1.

pompeiano di cui mi occupo (1), come chiaramente desumesi e dalla strettissima identità della concezione architettonica della scena, e dalla medesima distribuzione dei personaggi che vi agiscono, mostra risalire a quello stesso originale pittorico, dal quale deriva il disegno della menzionata pittura vascolare del Museo di Villa Giulia (2).

(1) La riproduzione che qui si pubblica è tratta, piuttosto che dalla recente fotografia diretta del monumento, risultata poco chiara e dettagliata, da un accurato acquarello della collezione di questo Ufficio, opera del Prof. V. Esposito di questi R. Scavi.

(2) Il Cultrera, art. cit., esibisce inoltre la stessa pittura vascolare nelle tav. II e III.

Dell'affresco pompeiano, che andava distendendosi sopra un intonaco di coccio pestò ben levigato (1), non è finita coi colori che una piccola parte, quella in alto, mentre i tre quarti della rimanente, specie a sinistra, sono appena abbozzati. Di tale stato d'incompiutezza una volta tanto però abbiamo ragione, non che di dolerci, di rallegrarci, poichè, mentre da un lato le rade pennellate dell'abbozzo sono così sicure da farci riconoscere nel pittore la mano davvero esperta di un artista consumato; dall'altro la parte compiuta, o soltanto schizzata del dipinto, già comprende quel tanto necessario e sufficiente ad una sicura interpretazione della scena in genere, ed all'identificazione delle principali figure che vi prendon parte in ispecie, anche senza l'ausilio delle leggende che nella situla di Villa Giulia, apposte a ciascun personaggio, ne determinano il nome rispettivo senza possibilità di dubbio alcuno. Abbiamo motivo di rallegrarci, infine, anche perchè ci perviene così un'altro di quegli interessanti e non frequenti saggi di *pitture in atto*, tanto per noi istruttivi circa i mezzi e le risorse dell'antica tecnica dell'affresco parietale. La catastrofe Pliniana sorprese adunque il pittore durante l'esecuzione dell'opera sua.

Una descrizione del quadro prende ben poche parole. Lo sfondo della scena è costituito da due ambienti ben distinti e separati: un'aula regia anteriore; un portico, dalle colonne di tipo dorico, posteriore, messo in livello più alto: comune ai due ambienti è la parete di fondo dell'aula, che, a mo' di alto pluteo, regge il filare interno delle colonne del portico retrostante. Sotto di questo, mostrandosi quasi di fronte al riguardante, è un Auriga, in bianco chitonisco largamente aperto al collo, e col capo scoperto, nell'atto di trattenere per le briglie, a due a due, quattro focosi cavalli bianchi, visibili, quello più a destra anche per la groppa, tutti per le cervici erette, le teste già costrette nelle cavezze, le narici dilatate, le orecchie aguzze, gli occhi vividi e mobili, molto efficacemente movimentati in una parola, e, per dirla con Filostrato (2), come se nitrissero presentendo la vittoria.

Delle figure appena abbozzate nell'aula è perfettamente riconoscibile nel gruppo centrale Enomao seduto nel suo trono, fra due guardie del corpo, i cui busti sporgono simmetricamente ai lati della spalliera del trono (3). Il re stende la sua destra verso la figura

(1) *Reg. V, Ins. III*, casa n. 12. Il dipinto, se se ne accettuino un medaglione muliebre, molto danneggiato, campeggiante sulla parete contigua dell'atriolo, ed alcuni piccoli motivi paesistici, ora del tutto svaniti dal basso pluteo del portico, è l'unico quadro, degno di tal nome, che ravvivi le pareti spoglie e disadorne di quest'umile casetta. Una casa tanto povera, peraltro, racchiudeva nelle sue pareti la più abbondante e varia suppellettile domestica, venuta fuori dagli scavi qui eseguiti, in successive riprese fra gli anni 1905 e 1907, tre volte almeno alla presenza augusta di S. A. R. la Duchessa Elena d'Aosta, assidua frequentatrice di queste rovine.

(2) *Philostr. Maior., XVI (XVII):* χρεμετίζοντες ἥμερόν τι καὶ εὐξύνετον τῆς νίκης.

(3) Le figure di tali guardie, assenti dal disegno più semplice della situla di Villa Giulia, appariscono invece costantemente nei sarcofagi romani, nel gruppo ritratto all'estremità sin. del fronte di quelle complesse composizioni narrative: così in un sarcofago di Tipasa in Mauritania; così in un sarco-

virile abbozzata a sinistra, in primo piano; ed in questa è inevitabile riconoscere Pelope, per il fatto che essa risponde al gesto del re stendendo, non che la sola destra, entrambe le mani. Le rimanenti figure, quale più, quale meno compiutamente accennate nello schizzo di questo lato, non si lasciano distinguere, non dico da attributi, ma nemmeno, come quella di Pelope, dall'accenno di un gesto qualsiasi. Però, riconosciuto che l'affresco pompeiano, per la presenza e dell'Auriga fra i cavalli, e delle guardie presso il trono del re, già mostra essere più ricco di figure in confronto del disegno della situla di Villa Giulia, non può non ammettersi che il dipinto dovesse comprendere, in due altre delle figure qui schizzate fra Enomao e Pelope, almeno quegli altri due personaggi che nella situla sono presenti: l'Auriga Mirtilo, cioè, ed il Frigio, servo dell'eroe Pelope. A sinistra del trono, adunque, concordemente il dipinto vascolare e la pittura pompeiana dànno un gruppo di figure tutte virili. Di fronte a questo gruppo, cioè dall'altro lato del trono, null'altro è disegnato all'infuori dell'accenno di una lorica, parte dell'armatura di Enomao, deposta in terra, verso destra (1).

La lorica, che non apparisce nel disegno vascolare, è un'altra prova della maggiore complessità del nostro dipinto; ed io credo di non andare lontano dal vero sospettando che da questo lato, piuttosto che la semplice figura d'Ippodamia della situla, il dipinto pompeiano avrebbe esibito, contrapposto al gruppo virile, tanto più che ve ne è lo spazio necessario, addirittura un gruppo muliebre, composto di Ippodamia e della madre Sterope, se non anche di qualche secondaria figura di nutrice (2).

E' molto dubbio che anche nel dipinto pompeiano, come nella situla, sarebbero stati apposti i nomi ai personaggi: nella pittura murale campana del I sec. tale uso, se non è proprio caduto in desuetudine (3), è certo di gran lunga meno frequente che nella pittura vascolare: quella che certamente non vi compariva era la figura di Afrodite, la quale con Pothos tra le gambe, nel disegno vascolare, assiste dall'alto all'azione, e veglia alla buona ventura dell'Eroe lidio. Tali figure di divinità, tanto care ai ceramisti, sono quasi del tutto

fago del Louvre, molto conforme ad altri due, l'uno di Villa Albani e l'altro del Palazzo Massimi alle Colonne; e così finalmente nel Sarcofago Martorelli, di Napoli. Cultrera, art. cit., p. 126 sgg. e 144: (ivi per la relativa bibliografia); fig. 3, 4 e 5.

(1) L'inclusione di questo elemento, nuovo per le scene dell'episodio B, trova riscontro, per scene degli episodii successivi C e D (Complotto; Preparativi della gara), nei quali Enomao comparisce di regola ancora disarmato, in uno scudo sospeso alla parete nel disegno di un vaso del Museo Nazionale di Napoli, e, meglio ancora, nelle armi deposte in terra, accanto al re sacrificante, in una *lekythos* del Museo Nazionale di Atene (Cultrera, art. cit., p. 129, n. 3; p. 131, n. 1).

(2) Sterope (o una nutrice che sia) accompagna Ippodamia complessivamente in otto composizioni relative però a momenti sempre successivi all'episodio B: art. cit., p. 128-129, n. 1 e 2; p. 131, n. 3; p. 133, n. 7; p. 140, n. 6; p. 142, n. 3.

(3) Ai pochi dipinti pompeiani *litterati* finora noti si sono aggiunte recentemente due cospicue serie di figurazioni Iliache, che saranno quanto prima pubblicate.

scomparse nella più tarda pittura murale, più umanizzata, mentre frequenti ancora vi si incontrano le semplici personificazioni o i *genii loci*, come è ben noto.

Formalmente, adunque, tanto il disegnò della situla di Villa Giulia, quanto il dipinto pompeiano, risalgono ad un unico originale pittorico, come in principio ho accennato: e basterebbe a provarlo la sola identità dello sfondo architettonico. In relazione a questo particolare, il dipinto pompeiano però, con i suoi mezzi più ampi e con la sua tecnica progredita, vanta sulla situla un sicuro vantaggio nel fatto che il portico, correttamente impostato in prospettiva, e riferito non più all'aula, come nella situla, ma ad una retrostante cavallerizza o scuderia, tiene ben distinti i due ambienti nei quali l'azione si svolge, ciò che nella situla non avviene. Identica è pure la disposizione del gruppo virile con Pelope, alla sinistra del trono regale. Sostanzialmente però il dipinto pompeiano, così per il quasi certo gruppo muliebre, in luogo della sola Ippodamia a riscontro del gruppo virile, come per la presenza di un secondo auriga fra i cavalli (il cui vigore è eccellentemente espresso), come, infine, per l'inclusione delle armi di Enomao, offre tale ricchezza di nuovi elementi, da assicurarci che la sua composizione è il prodotto di successivi ampliamenti, di numerose rielaborazioni dell'innegabile comune primitivo originale, passato nel tempo attraverso vere e proprie *contaminationes*.

II.
VENUS POMPEIANA

La imminente pubblicazione di un elaborato studio del mio dotto amico, Prof. Francesco Galli, sulla Venere Pompeiana considerata sotto gli aspetti mitologico, storico ed artistico, ma con speciale riguardo alla essenza e natura peculiari di questa divinità, precipuo nume tutelare di Pompei, m'induce a dar fuori (ciò che finora mi avevano vietato di fare e le cure di altri studii in corso di elaborazione ed il servizio militare), la presente nota, con la quale mi propongo — e confido di riuscire persuasivo nella mia esposizione — di rivendicare a Venere Pompeiana un pregevolissimo dipinto, scoperto l'anno 1912 (tav. I).

Un giudizio a parer mio poco approfondito, circa alcuni elementi dei quali or ora sarà parola, allorchè si pubblicò per la prima volta il bel monumento (1), fece definire quel dipinto (steso sulla parete esterna, destra, della bottega n. 1, Reg. IX, Ins. VII, a riscontro

(1) G. Spano, *Notizie degli Scavi*, 1912, p. 108 sgg.

di una Venere Pompeiana stante, dipinta sulla parete opposta) come la rappresentanza di una processione della dea Cibele, dandosi poco peso al fatto che le imagini di quest'ultima divinità finora incontrate nella pittura murale pompeiana da un lato sono rarissime, appena due, e nemmeno decisamente identificate; e dall'altro che queste, non solamente non stanno per sè sole come imagini informate unicamente dall'idea della divinità, ma non costituiscono nemmeno l'elemento dominante delle scene che popolano, scene le quali sono dei meri paesaggi. A volere, d'altro canto, accettare la proposta interpretazione, si sarebbe necessariamente costretti, in virtù del supremo verismo di ogni elemento e di ogni figura di quella rappresentanza, la quale ritrae innegabilmente un corteo trasportante il simulacro della dea per le vie della città, ad ammettere la presenza in Pompei di un altro tempio ancora, quello della dea Cibele, cosí come ha dovuto logicamente riconoscere il ch. R. Delbrueck (1), il quale, data « eine Prozession mit einem Kybelebild auf einer Tragbahre », si è sentito obbligato a dedurne: « wonach wohl in Pompeji noch ein Kybeletempel zu erwarten ist », cosa che, allo stato odierno delle scoperte, non saprei davvero quanti gradi di probabilità potrebbe vantare. Al contrario, per un tempio di Venere Pompeiana, in pro' del quale tanto eloquentemente parlano le tradizioni epigrafica ed artistica (2), e che già dal Mau fu riconosciuto nei ruderi emergenti dall'ampio terrazzo sulla prominenza più alta della collina pompeiana, presso Porta Marina (3), non v'è finora discordia nel campo degli studiosi.

Conviene in primo luogo avere sott'occhio la descrizione dei due quadri contenenti una rappresentazione della dea Cibele: essi furono rinvenuti a Pompei (non è ricordato però in quale edificio), e vedonsi ora entrambi esposti nelle collezioni del Museo Nazionale di Napoli, sotto i n.[i] d'inventario 8845 e 9472.

1°): HELBIG, *Wandg.* n. 421., P. M. n., I, 298. B. 0,68; H. 0,97.

« Unter einem vorn von einer Karyatide getragenen Bogen sitzt eine broncefartige weibliche Gewandstatue, in der L. ein Scepter, den l. Ellenbogen auf ein Tympanon gestützt. Ihr Kopf ist zerstört. An ihren Sitz ist eine Votivtafel angelehnt. L. vor einer mit Binden gesmückten Mauer, auf welcher sich die Statue eines bärtigen mit einem Modius gekrönten Androsphinxen befindet, steht Silen, epheubekränzt, von den Hüften abwärts mit einem hellvioletten Gewande bedeckt, der Gewandstatue zugewendet, in der L. ein Tympanon, mit der R. einen Korb auf das Haupt stützend. *P. d. E.*, V, 65, p. 291; *M. B.*, XII, 8, etc. ».

Notisi che per pura dimenticanza qui non si fa parola di un grosso e frondoso albero che occupa lo sfondo della scena.

(1) *Jahrbuch d. Arch. Inst.*, *Arch. Anzeiger*, 1913, p. 164.

(2) *C. I. L.*, IV, 26, 538, 1520, 2457, 4007, 6865; Catalogo delle imagini di Venere Pompeiana finora rinvenute: in fine del presente scritto.

(3) A. Mau, *Pompeji, its life and art*[2], pagine 124-129. Id., *Der Tempel der Venus Pompeiana*, *Röm. Mitth.*, XV, 1900, pag. 270 sgg. (tav. VII-VIII).

2°): HELBIG, *op. cit.* n. 1558. P., M. n. (*Landschaften*), I, 65. B. 0,31; H. 0,38. « Felslandschaft von einem Bache durchflossen. L. ein von ionischen Säulen getragener Rundtempel und ein Pfeiler, worauf zwei Gefässe stehen und an dem zwei Fackeln und zwei Tympana angebunden sind. Davor eine sitzende weibliche Statue, vielleicht der Kybele, die R. auf ein Scepter, die L. auf ein Tympanon stützend. An ihrer Basis lehnt ein Stab. Neben dem Tempel sieht man auf eigenthümlich ausgeschweifter Basis die liegende Statue einer geflügelten Sphinx. L. von dem Götterbilde steht eine Frau. welche auf der L. eine Schale, mit der R. einen Knaben an der Hand hält; r. ein Landmann, welcher sich für die bevorstehende heilige Handlung unter einem Sturzbache die Hände wäscht. Mann und Frau sind vollständig bekleidet, und tragen runde Hüte auf dem Kopfe. *M. B.*, XI, 26 ».

Noto immediatamente che dei due dipinti il secondo, un quadrettino davvero minuscolo, è espressamente accolto nella categoria dei « paesaggi »; ma che il primo, quantunque più ampio e grandioso, rientra anch'esso nella stessa categoria, perchè accoglie, accanto alla statua della dea, elementi e motivi varii, che proprio il paesaggio hanno l'intenzione di comporre, quali un grosso albero, un arco spezzato sorretto da una colonna e da una cariatide, un avancorpo ed un tratto del muro perimetrale di un recinto fiancheggianti l'arco anzidetto, una figura Silenica arrecante offerte alla statua della divinità. Ciò prova che siamo ben lungi dalle vere e proprie, e solenni, e per sé stanti, imagini del culto, quali sono, col dipinto in questione, le imagini di tante divinità finora incontrate a Pompei, e, specialmente quelle fra esse che ci presentano Venere Pompeiana, tutta una serie di ben quattordici pitture fino ad oggi, che io presento in un apposito catalogo alla fine di questo scritto. Le imagini di Venere Pompeiana, si badi subito, sono rappresentanze richieste o dalla pratica effettiva del culto, e ricorrono ora nei lararii privati, ora nei pubblici *compita*; o dal costume, alla pratica del culto sempre informato, di consacrare alla divinità stessa e gli edificii ed i loro abitatori, e vedonsi in tal caso sulle pareti esterne, anzi sugli ingressi, ora di case, ora di botteghe ed officine, così precisamente come il dipinto che m'accingo a discutere. Non sfuggono certo a questa norma generale, quantunque non si abbiano oggi così chiari elementi per costringerveli senz'altro, soltanto due fra i quattordici dipinti menzionatî, e sono quelli ai n.i 4 e 5 del catalogo.

Se poi ci facciamo più da vicino a considerare gli elementi delle due citate rappresentazioni di Cibele, vi notiamo, fra gli altri, i particolari seguenti che ci interessano:

a) La Cibele è costantemente concepita come statua metallica, aurea o bronzea che sia, ed è per conseguenza monocroma, gialla: tutt'altro avviene, come nel dipinto in questione, così nelle imagini di Venere Pompeiana, la quale, intesa come divinità vivente e presente, è in tutto umanizzata tanto per il colorito della carnagione, quanto per le vesti che indossa (1).

(1) Cfr. Catalogo indicato.

b) Accanto agli attributi più ordinarii, patera, scettro e timpano, che contrassegnano la probabile Cibele, invece degli ovvii leoni, formanti ora biga, ora quadriga, ora stanti, ora ridotti ad uno solo (1) (i quali però non sono un attributo imprescindibile per individuare la dea) (2), ricorre la statua nell'un caso di un Androsfinge, nell'altro di una Sfinge, l'uno e l'altra alati. Ciò prova che la presenza dei leoni, già non assolutamente necessaria nel campo dell'arte figurativa in genere per le rappresentanze di Cibele (3), a giudicare dai due soli dipinti che possediamo finora, si direbbe costantemente trascurata nel campo della pittura murale pompeiana, dove pure, come è ben noto, erano tanto rigidamente conservati, e quasi cristallizzati certi schemi di composizioni, da incontrarsene con lievissime varianti numerosi esemplari.

Fatte queste osservazioni preliminari, passo ad occuparmi del dipinto in discussione. Esso non sta da sè solo, ma fa parte di tutto un insieme organico, veramente grandioso ed imponente, di pitture sacre, decoranti tutta la facciata esterna della *taberna* Reg. IX, Ins. VII, n. 1, e così distribuite:

In alto (tra il primitivo architrave ed un altro posteriormente messo in opera per restringere l'originaria apertura del vano d'ingresso chiaritasi troppo alta), sopra fondi gialli semplicemente incorniciati da larghe fascie rosse, vedonsi i colossali busti di quattro divinità, ben distintamente definite dai loro rispettivi attributi: Giove e Mercurio nel mezzo, fra Apollo-Sole, e Diana-Luna agli estremi, sui quali non v'è luogo a discutere (4).

Sulla parete a sinistra dell'ingresso, sopra un vasto campo bianco, stendentesi al disopra di un alto zoccolo rosso-cupo, campeggia una maestosa Venere Pompeiana stante (5), sulla identità della quale nessun dubbio è possibile. E, che così stia la cosa, ognuno può assicurarsene dal confronto dei varii elementi raccolti nel già indicato catalogo, nel quale l'imagine additata occupa il 12° posto.

Sulla parete destra finalmente è dipinta la processione, che fra poco descriverò minutamente (6), della dea seduta, e che, come io ritengo per fermo, é una Venere Pompeiana, e non una Cibele.

Essendo indiscutibile che la dea stante della parete sin. della bottega indicata (n. 12 del Cat.) è una Venere Pompeiana in virtù delle numerose identità di atteggiamenti, di simboli, e di attributi, che la collocano accanto alle undici imagini precedenti (n.[i] 1-11 del

(1) Daremberg-Saglio, *Dict.*, *s. v. Cybele*: fig. 2242, 2245, 2246, 2247, 2250, 2251-53; Roscher, *Reallex.*, *s. v. Kybele*: fig. 5 e 6.

(2) Daremberg-Saglio, l. cit., fig. 2243, 2244.

(3) S. Reinach, in *Rép. de la St.*, riproduce, ai vol. I e II, molte statue di Cibele, fra le più importanti delle quali se ne annoverano, accanto a quelle ora con uno, ora con due leoni, o con altri animali, molte prive affatto dei leoni: vol. I, p. 143, n. 664; p. 182, n. 662; p. 183, n. 664 F e G; p. 194, n. 662-bis; vol. II, p. 269-271: sopra venti statuette dodici non hanno leoni. E così di seguito.

(4) *Not. Scavi*, 1912, p. 106 segg.; fig. 3-7.

(5) *Ibid.*, p. 137; fig. 1.

(6) Vale la pena di porre nel meritato rilievo questo dipinto che contiene particolari ed elementi capaci di destare in chi li esamina attentamente il più vivo interesse.

Cat.), la questione si affronta e si risolve a parer mio, riducendola a questo semplice quesito: vedere quali e quanti atteggiamenti, simboli ed attributi ravvicinino l'imagine n. 12 alla dea seduta, portata in processione, della parete opposta della stessa *taberna*; perchè, se nelle identità fra queste due imagini vi è quel tanto necessario e sufficiente per farci ritenere che la divinità è sempre una e la stessa, per il principio che due cose, eguali ad una terza, sono eguali fra loro, ci sentiremo autorizzati a completare il Catalogo, accogliendo in esso, al posto 13°, anche la processione di Venere Pompeiana, e non di altra dea, in un suo nuovo atteggiamento.

Da uno sguardo al Catalogo resta assodata, come ho detto, l'identità fra le imagini 1-12; e risulta pure che l'imagine 12ª è, dopo la 11ª, la rappresentazione della dea più complessa e più ricca, per l'aggiunzione di figure secondarie. Trascurando queste figure non imprescindibili degli Eroti volanti e quella pure dell'Erote stante con lo specchio, che qualche volta manca (n.i 1 e 10 del Cat.), passo a rassegna adunque le identità e le differenze fra la Venere Pompeiana n. 12 e l'imagine della dea in processione.

Identità. 1ª) Tre indumenti, ed egualmente colorati, una tunica ed un manto paonazzi, e un camice bianco, costituiscono l'uniforme abbigliamento tanto dell'una quanto dell'altra dea; 2ª) Un ramo, già concordemente sospettato sempre come di olivo, ma che, col Brizio, deve ritenersi di mirto (1), e che è l'attributo più costante della Venere Pompeiana (cfr. Cat.), è posto in mano così dell'una come dell'altra imagine; 3ª) Molti gioielli e monili adornano uniformemente le due dee.

Differenze. 1ª) Contro lo scettro e il timone capovolto dell'imagine 12 la dea in processione ha solo lo scettro. Ciò non può stimarsi costituire una difficoltà seria, perchè, ad esempio, pure mancando lo scettro all'imagine 5, e tutti e due i detti attributi alle imagini 8-10, niuno ha mai preteso d'infirmare l'identificazione della divinità, già chiaramente determinata da altri elementi ed attributi; 2ª) Contro lo specchio, che nell'imagine 12 è, come di solito, sostenuto da un Erote, nella dea in processione, soppresso l'Erote, lo specchio vedesi appoggiato all'avambraccio della dea (2). L'attributo, adunque, non manca, ma è solo diversamente collocato; 3ª) In difformità dello schema ordinario delle imagini 1-12, la dea in processione non è ritta in piedi, ma seduta.

(1) L'attributo più costante della Venere Pompeiana, ciò che già al suo tempo notava lo Helbig. *op. cit.* n. 1479: « der Zweig, welchen wir in ihrer R. wahrzunehmen gewohnt sind », è un ramoscello verde postole nella mano d. (cfr. Catalogo), il che autorizza a sospettare, che se qualche volta esso manca (n. 6 e 8 del Cat.), ciò debbasi o a dimenticanza del pittore od alla cattiva conservazione del dipinto. Tale ramo in quasi tutta la bibliografia concernente è intanto definito come «*di olivo?*», mentre l'albero più strettamente sacro a Venere è il mirto (Daremberg-Saglio, *Dict.*, *s. v. arbores sacrae*). Già però dal Brizio fu dimostrato (*Giorn. d. Sc. di Pompei, n. s.*, vol. I, p. 220) che il ramo è di mirto, ed io non esito qui a tenerne conto.

(2) Dallo Spano, art. cit., p. 109, l'attributo fu definito come un *tympanum*.

identità ve ne sono, adunque, e fra esse di assoluto valore la seconda, il ramo di mirto, che costantemente è posto nelle mani della dea: ed in forza delle identità sappiamo come concludere; ma le differenze additate, non essendo sostanziali, come abbiamo visto, ma formali, non valgono a scuotere quella che è una palmare evidenza, che la divinità, cioè, davanti alla quale ci troviamo, è sempre ed una sola, Venere Pompeiana: e l'evidenza salta all'occhio dell'osservatore, a prescindere per il momento da ogni altra considerazione, dal fatto che, nelle nostre due imagini (eseguite da uno stesso pittore, in un tempo solo, ed in un unico insieme decorativo, sulle pareti esterne di una stessa *taberna*) con identità di colorazione, che nell'ipotesi contraria sarebbe stata la cosa più facile ad evitarsi, furono trattati gl'indumenti delle due dee, cioè in color paonazzo tunica e manto, ed in color bianco il sottoposto camice. Quella che appare fra le differenze la più impressionante è il fatto, che la dea in processione non è ritta in piedi, ma è seduta in trono. Questa circostanza, innegabilmente nuova ed inattesa, non ci deve fuorviare: ci deve solo persuadere a non riguardare mai come unico e definitivo un certo schema di composizione per quanto largamente esemplificato. Perchè basta por mente a quante imagini sacre dell'odierno culto presentino uno stesso Santo, o Cristo, o la Vergine, alternativamente seduti, in piedi, e spesso anche giacenti, per dedurne che, *nihil sub sole novum*, se oggi si venerano Esseri vissuti, in varii atteggiamenti della loro vita mortale, nulla impediva agli antichi (e non impediva nel fatto) di rappresentarsi in varii atteggiamenti, e cioè ora in piedi, ora seduto, un dio o semidio determinato, (nel caso in esame Venere Pompeiana) concepito ed inteso come vissuto, e commemorato nelle imagini come presente e vivente.

Ed eccomi alla più forte difficoltà. La dea in processione, che fino a questo punto della discussione reclama per sè il nome di Venere Pompeiana, dicesi, deve ritenersi per una Cibele, perchè ai piedi del suo trono si vedono due leoni (1). Abbiamo già visto che per potersi riconoscere una Cibele non è però imprescindibile la presenza dei leoni, e che anzi nel campo della pittura pompeiana con l'imagine di Cibele non sono mai associati i leoni. Ad ogni modo, ci sono i due leoni, ed io me ne occupo subito, premettendo questo dato di fatto, senza del quale non si ha in mano la chiave al tempo stesso per risolvere il ben semplice problema, e per evitare una svista.

L'unico artista che dipinse e la Venere Pompeiana n. 12 e la dea in processione, a somiglianza di quanto ricorre anche nell'imagine n. 4 (2) ed in altri dipinti pompeiani (3), oltre ad esprimere col colore giallo alcuni particolari, simboli ed attributi delle due imagini,

(1) Dallo Spano, art. cit., p. 110.

(2) Helbig. *Wandg.*, 295: ivi per la più antica bibliografia; A. Mau, *Pompeji, its life and art*[2], 1899, p. 12 e fig. 4: « the goddess appears in a blue mantle studded with golden stars ».

(3) Vedi, ad esempio, Sogliano, *Pitture murali*, n. 128. In quella immagine di Afrodite «il diadema, la lunga collana che s' incrocia sul petto, e i braccialetti, non erano dipinti di giallo, ma realmente indorati; altre tracce d' indoratura si ravvisavano intorno alle mammelle ed all' ombelico ».

vi stese sopra la foglia d'oro, tecnica questa già largamente e da secoli in fiore anche nella pittura vascolare e nella statuaria, specie per le imagini di Venere, come è ben noto. Di foglia d'oro pertanto furono ricoperti nella Venere Pompeiana n. 12 (1) il diadema con grosso rubino frontale, gli orecchini a ciocche di tre perle ognuno, la collana con foglioline ricadenti, cinque anella con smeraldi alla mano sin. e un sesto anello all'indice della mano d.; e poi, passando dai monili agl'indumenti, di foglia d'oro furono del pari ricoperti un massiccio gallone che fa orlo ai polsi della tunica ed al lembo inferiore del manto, e tutta una serie di cinque zone di ricamo, orizzontali, sovrapposte, che decorano il manto stesso; oro finalmente fu condotto finanche sulle nervature delle foglie del ramo di mirto che la dea reca in mano secondo il costume. Nella dea in processione la stessa tecnica della sovrapposizione della foglia d'oro, ciò che fu insufficientemente notato nella prima pubblicazione del dipinto (2), s'incontra così nelle stelle del drappo deposto sull'alta spalliera del trono, come nel ricamo del manto (largo campo a reticolato, desinente in giù in grosso gallone e in ampia frangia); tanto negli orecchini e nella patera, quanto nel centro della *theca* dello specchio. Questo dato di fatto guida spontaneamente a riconoscere che canone strettamente osservato dal nostro pittore nelle sue due imagini (e nella descrizione della processione vedremo or ora ricorrere anche arnesi ed utensili del culto, ricoperti di foglia d'oro, posti nelle mani dei componenti il sacro corteo), fu quello di rivestire di foglia d'oro ciò che d'oro senza dubbio era di fatto, così negli abiti e nei monili della dea, come in genere nella suppellettile del tesoro dei tempio: suppellettile che dal tesoro stesso traevasi in determinate ricorrenze per ostentarla al popolo (3), ed accrescere solennità al corteo accompagnante il simulacro per le vie di Pompei. Ma, del pari spontaneamente, emerge

(1) *Not. Scavi*, 1912, p. 137 sgg.

(2) Quando il dipinto fu per la prima volta pubblicato (*Not. Scavi*, 1912, pag. 108 sgg.), non fu dato a questo particolare adeguato rilievo. Si notò solo fugacemente (ibid., pag. 110) che « sul panno verde dietro il soglio, v'erano stelle di color giallo, probabilmente residuo di color d'oro o di foglie d'oro, col quale certamente era ornata la corona della dea, come è mostrato da qualche lievissima traccia che ancora ne rimane, e che era meglio visibile al momento dello scavo ». Vedi ora nella descrizione del dipinto, che segue.

(3) Sulla presenza di oggetti ed utensili preziosi, sia del culto, sia votivi, nel tesoro di santuarii di di tutti i tempi, e di tutti i luoghi, non è il caso di intrattenersi di proposito: il costume permane immutato anche oggi. Ma che suppellettile aurea vi fosse nel tesoro del tempio della Venere Pompeiana, come di altri tempii di Pompei, può ritenersi, sia pure indirettamente, provato da un trovamento famoso, fatto nei pressi di Porta Marina, e dalla bibliografia concordemente riferito all'edicola di Minerva posta accanto alla Porta stessa. (Fiorelli, *Descriz. di Pompei*, pag. 316 e bibliografia che ne dipende): il trovamento, voglio dire, della grossa e massiccia lucerna votiva d'oro, *bilychne*, che si ammira tra i monumenti più preziosi del Museo Nazionale di Napoli (*Guida Ruesch*, p. 405; n. d'inv. 25000). Fa specie notare come un monumento di tanta rarità sia sfuggito alla diligenza del ch. collega G. Spano, in un recente studio (*La illuminazione delle vie di Pompei*, in *Atti della R. Accademia di Arch., Lett. e B. Arti*, 1920, parte 2ª), nel quale, anche non esponendosi un completo quadro organico-statistico dei mezzi d'illuminazione finora rinvenuti, sono pure ricordati in gran numero trovamenti di candelabri e di lucerne, anche rustici ed insignificanti.

un altro canone, al quale il pittore, nel modo più naturale, di fronte ad una divinità concepita come vivente e presente, fa ossequio: gli oggetti che egli riveste di foglia d'oro, sono sempre natura morta: utensili del culto, attributi, simboli, ornamenti del *mundus muliebris*; ma non mai natura animata.

Ora che dire dei due leoncini, se essi pure furono dal capo ai piedi ricoperti di foglia d'oro? Essendo anche essi natura morta, non possono scambiarsi per animali viventi, per gli animali sacri alla divinità concepita come vivente e come tale rappresentata, e tanto meno possono fornire orientamenti per l'identificazione della divinità stessa: essi sono dei meri ornati del soglio della dea, come mostrerò nella descrizione del dipinto: uno di quegli ovvii motivi animali tanto largamente sfruttati nella pittura (1), perchè altrettanto effettivamente sfruttati dall'arte industriale, per rendere più solenni e imponenti mense, trapeze e seggi di privati e pubblici edificii, come cattedre, troni e sgabelli di tante divinità.

Io credo che le ragioni esposte già siano atte a fare accettare come legittima la conclusione alla quale pervengo, che la divinità recata in processione è Venere Pompeiana; e che il relativo dipinto opportunamente vada incluso nel Catalogo delle rappresentanze di questa divinità (cat. n. 13). La descrizione, della quale ora passo ad occuparmi, servirà, come io ritengo per certo, a dileguare in proposito ogni possibile ulteriore dubbio.

Descrizione del dipinto.

Mi occuperò delle figure che compongono il sacro corteo (tav. III). seguendo naturalmente il medesimo ordine e la medesima direzione che il corteo tiene nel suo incedere, premettendo solo che la distribuzione in diversi piani delle figure è quella espressa dal seguente schema numerico (2):

3. piano							7											
2. »			3		5			8		10		12		14	17		16	
1. »	1	2		4		6			9		11		13			15		18

1, 2) *Due piccoli musicisti* in bianca tunica succinta e listata di rosso, con i piedi, le braccia e la testa nudi, aprono il corteo: l'uno dà fiato ad una siringa gialla, che regge con ambe le mani; l'altro suona i crotali, gialli, fra loro congiunti mercè una correggia.

(1) Leoni, pantere, grifi, sfingi, aquile, ed altri animali, ricorrono frequentissimi nella pittura murale pompeiana come ornamento di troni, cattedre e seggi di ogni genere, come è ben noto: ad es: Museo Naz.: *Pitture murali*, Inv. n. 8898, 9020, 9249, 9457, 9551.

(2) Nulla ha da vedere col dipinto quel bustino Bacchico che interrompe la continuità del corteo tra le figure 2 e 3: esso già precedentemente era incastrato nella parete, racchiusovi nell'apposita nicchietta.

3) *Una suonatrice di crotali*, in terza a sin., la testa rivolta verso d., cioè verso l'altra estremità del corteo: veste un lungo camice dalle corte maniche, di color verde, decorato sul petto di due grosse liste rosse, ed un mantello paonazzo il quale, ricoprendole tutto il fianco d., posa per uno dei lembi sulla spalla sin. Nelle mani elevate stringe i crotali, gialli, anche qui legati in uno da una correggia.

4) Una *portatrice di acqua lustrale*. Presentasi di prospetto, la testa rivolta verso d., vestita di un lungo camice giallo, adorno di liste rosse tanto all'orlo del collo, quanto sul seno: stringe con la d. tre catenèlle dalle quali pende, a mo' di turibolo, un vaso sferico rosso (di rame?) dalla larga bocca e dal fondo munito di pieducci; mentre con la sin. distesa in giù sostiene un grosso fiasco bigio (di vetro) reggendolo per l'angolo che fa l'ansa a nastro impostandosi fra il collo e la spalla del recipiente.

5) Una *suonatrice di timpano*. Volge la testa verso la suonatrice di crotali [3] quasi per battere in tempo con lei il cembalo che essa solleva con la sin. all'altezza della testa, e batte con la d. Da quello che ne apparisce, ella è vestita del solito lungo camice, violaceo, dalle ampie maniche, dal quale escono scoperte e le braccia e la testa fino alla base del collo.

6) Un *tibicine*, incedente a sin., vestito di tunica bianca listata di rosso, identica a quella dei due primi musicanti [1 e 2]: regge con ambe le mani la doppia tibia cui dà fiato. Carnagione fosca; gambe, braccia e testa, scoperte; piedi protetti da calzature bianche ad accollatura scura.

7. Una *donna* dai capelli biondi, il viso rivolto verso sin. Veste, per quanto può vedersi dalla rappresentazione del solo busto, come la suonatrice di crotali [3], un lungo camice verde, orlato e listato di rosso e ampiamente scollato. Non reca alcun attributo.

8) Una *canefora*, quasi di prospetto, col viso lievemente rivolto a d., vestita di un lungo camice paonazzo. È ad essa che devesi riferire come attributo un basso cesto circolare giallo, che si stende fra le spalle delle figure 6 e 9; ma la mano che doveva essere impiegata a reggere il cesto medesimo non fu, per una evidente dimenticanza del pittore, ritratta.

9) Un *ministro* in terza a sin., ed in veste identica a quella del tibicine [6]: con la sin. portata all'altezza della spalla regge un ampio e grosso piatto o vassoio, azzurrognolo (di vetro o di argento), nel mezzo del quale riposa un'aretta cilindrica (o foculo) modinata agli orli superiore ed inferiore, con qualche cosa d'indistinto depostovi sopra. Invece che di scorcio o di profilo, per trascuratezza del pittore nell'osservare le regole di prospettiva, il vassoio, retto da questa figura, presentasi al riguardante quasi circolare, e cioè quasi come se dal portatore fosse mostrato di prospetto.

10) Una *donna*, con la testa cinta di corona di foglioline verdi di mirto, priva di attributi visibili, e nel solito camice, verde, sporge col suo busto fra le spalle delle fig. 9 e 11.

11) Un *Sacerdote*, la testa anch'egli coronata di foglioline verdi di mirto, incede in terza a sin., vestito di due indumenti bianchi, cioè della solita tunica listata di rosso e di un manto che lo ricopre dal bacino in giù. Nude appaiono le braccia, la testa e le gambe, mentre i piedi sono chiusi in calzature identiche a quelle delle fig. 6 e 9. Delle mani la d., protesa avanti, regge nel palmo un oggetto giallo che non può distinguersi, e stringe un ramoscello di mirto, la sin., accostata al fianco, sostiene una patera gialla (d'oro), dentro la quale vedonsi tre oggettini, uno dei quali, somigliante ad una pera, è, oltre che dipinto, ricoperto di foglia d'oro.

12) Una *ministra*, il capo coronato di mirto a d., il busto quasi di prospetto, vestita di lungo camice violaceo, vedesi, per un terzo, a tergo del precedente sacerdote: con la sin. essa regge una patera ricoperta di foglia d'oro; con la d. sostiene in alto un ramo di mirto a cinque rametti, dal quale pende una collana di perle bianche, tonde e cilindriche alternate, che per i capi si raccoglie nell'aurea patera.

Da questo momento in poi serve di opportuna scorta l'unita figura 2, la quale, presa come è da un magnifico ingrandimento fotografico, risulta più dettagliata, e fa meglio risaltare i grossolani errori prospettici ricorrenti nel gruppo che segue.

13) Il primo *portatore del fercolo* della Dea sta in atto di riposo, col piede d. avanzato e la mano d., protesa avanti, appoggiata ad un bastone a gruccia, di legno rosso-cupo. È vestito, in conformità delle figure 1, 2, 6, 9 e 11, della solita ampia tunica bianca listata di rosso, però indossa inoltre un paramento, in tutto paragonabile ad una « pianeta », lungo fin quasi alle gambe e di color marrone, con orlo bianco al collo e fascia verticale rossa nel mezzo. La mano sin. egli appoggia sul bracciuolo del trono della dea, alla quale rivolge lo sguardo estatico. Trascurata l'acconciatura dei capelli; corta ed incolta la barba; i piedi chiusi in sandali bianchi stretti da minugie nere, dai quali escono fuori e dita e tallone: evidente salta agli occhi del riguardante l'intenzione del pittore di volerci presentare in questa, come nelle tre che seguono, la tipica figura di un popolano adulto, vestito per la circostanza dei caratteristici paramenti descritti.

14) Il secondo *portatore*, in assisa simile (camice, pianeta, e bastone a gruccia), ma sbarbato, dal viso tondeggiante, e quindi giovane, di tipo anch'esso prettamente popolare, incolto nella chioma, sporge per il solo busto fra la spalla del precedente suo compagno e l'alta spalliera del trono della dea.

Devesi ascrivere ad un'altra dimenticanza del pittore il fatto che della parte inferiore di questa figura nulla fu ritratto, mentre v'era lo spazio, almeno per un piede e per la relativa gamba.

15) Il terzo *portatore*, di forme giovanili, sbarbato, ma di colorito più pallido, uniforme ai precedenti per l'assisa, sta di prospetto, il viso rivolto a d., il bastone nella sin. Mentre la sua d. si appoggia al trono, del quale sono nascosti il corrispondente lato ed il bracciuolo, a causa di una stranamente errata impostazione data dal pittore al fercolo che

Fig. 2.

regge il trono della dea, le sue gambe, invece di figurare in terra allato del fercolo stesso, sono dal fercolo nascoste.

16) Il quarto *portatore,* sbarbato come il primo, e sempre nell'assisa descritta, sporge, per un terzo a d., dietro il precedente, il viso rivolto a sin., a rimirare la dea, la mano sin. appoggiata al bastone forcuto, e la d., che però non si vede, al bracciuolo del trono.

17) Il *simulacro della dea,* di proporzioni gigantesche, si mostra nello spazio fra i quattro portatori; e consiste di una statua tutta drappeggiata, vivente; di un trono ad alta spalliera nel quale è seduta la dea: e di un *ferculum* di pianta quadrata, sul quale finalmente è piantato il trono. E' qui che il pittore, le cui principali manchevolezze a volta a volta ho avuto occasione di notare (1), raggiunge il colmo dei suoi errori di prospettiva, poichè, a parte la veramente strana impostazione data al trono, e della quale or ora dovrò occuparmi, mentre ci presenta di fronte l'alta spalliera, ritrae poi la dea, e conseguentemente il trono in che ella siede, in terza a sin.; il fercolo poi, il quale non poteva che avere la stessa direzione del trono su di esso piantato, ce lo presenta in un piano, da una parte alquanto anticipato rispetto al trono, e dall'altra sensibilmente spostato verso d. È necessario descrivere partitamente il *ferculum,* il trono, la dea.

Il *ferculum* consiste di un ampio ma basso cassone quadrato di legno, le cui pareti verticali anteriore e posteriore, per i meati di appositi fori apértivi, vedonsi attraversate da due lunghe stanghe di legno, destinate a poggiare, precisamente come anche oggi si usa nelle processioni sacre, sulle spalle dei portatori, quando il corteo è in moto (2). In brevi momenti di sosta i portatori potevano (come possono anche oggi), pure non liberandosi del tutto, spostare le stanghe, e con esse tutto il peso della statua, dalle proprie spalle sulle forche dei loro bastoni. In una sosta più lunga, quale è quella ritratta nel nostro dipinto, deposto in terra il pesante fardello, i portatori potevano sottrarsene affatto.

Il *trono,* ligneo o metallico che sia stato inteso, consiste di uno spazioso seggio, la cui alta spalliera, rialzata nel mezzo a guisa di frontone, è ricoperta di un pesante drappo verde-azzurro, cosparso di grosse stelle gialle ricoperte di foglia d'oro (3). I piedi anteriori (ciò osservasi benissimo nel piede a sin. della dea) consistono ognuno di un leoncino accosciato, ma eretto sulle zampe anteriori, dalla cui cervíce si eleva un asse tornito e alquanto rigonfio in su, che va ivi a raggiungere il bracciuolo: ciò è reso chiaramente visibile dalla fig. 2. I bracciuoli peraltro, quantunque siano nascosti dai drappi onde la dea è vestita, sono innegabili, perchè servono di appoggio alla mano rispettivamente sin. del primo e d.

(1) A proposito delle figure del corteo n. 8, 9, 14 e 15 specialmente.

(2) Nel dipinto Helbig, 1479 (= n. 6 del Cat.) prendono parte alla *pompa sacra* commemorante le nozze di Ercole ed Ebe cinque *fercula,* uno solo dei quali, con sopra un tempio, può paragonarsi al nostro per i suoi quattro portatori: questi però, quantunque sempre vestiti della medesima assisa, presa dal vero, non hanno forcine, perchè al *ferculum* non sono applicate le stanghe.

(3) Le medesime stelle d'oro decorano il chitone e il manto dell'imagine n. 4 del Catalogo.

del terzo portatore: non vi è discontinuità, in una parola, fra i leoncini e il detto punto d'appoggio delle mani dei portatori, per l'interposizione dell'indicato asse tornito. Leoncino e sovrastante asse rigonfio, nel piede a sin. della dea, dipinti uniformemente di giallo, furono dal pittore, come al solito, rivestiti di foglia d'oro, conformemente: *a*) alla pera (?) nella patera del sacerdote n. 11; *b*) alle stelle del drappo rivestente la spalliera del trono; *c*) alla patera della donna n. 12; *d*) ai monili e attributi della dea, che or ora descriverò. Del piede del trono a d. della dea, ferme restando le osservazioni sugli errori prospettici già fatte quando ho descritto il terzo portatore, n. 15, manca l'asse tornito sopra la cervíce del leoncino (che qui innegabilmente appare affatto libero). Ma il pittore ormai ci ha abituato, oltre che alle sue frequenti sviste di prospettiva, a manifeste manchevolezze vere e proprie (cesto non sorretto dalla mano della canefora n. 8; piedi assenti nel portatore n. 14); e noi non dobbiamo nutrire la minima esitazione nel registrare quest'altra fra le tante distrazioni del pittore, essendo innegabili, malgrado tutto, i fatti seguenti: 1°) che il punto d'appoggio della mano del terzo portatore è sempre a piombo rispetto alla cervíce del leoncino, sebbene questo vedasi impostato, non all'angolo, ma quasi al centro del piano del fercolo; 2°) che questo leoncino serba la medesima posa del suo compagno; 3°) che esso è sempre, come quello, rivestito di foglia d'oro.

La dea, Venere Pompeiana, dalle forme matronali e dalla carnagione bianchissima, siede, nella sua statura gigantesca, sul trono, il viso benevolo e mite leggermente rivolto a sin., la testa coperta di corona murale, le orecchie adorne di pendagli a gocce sferiche dai riflessi d'oro, tutta vestita *a*) di un lungo peplo paonazzo ampiamente aperto al collo; *b*) di un sottoposto camice bianco, il quale apparisce tanto in su, al collo, al di dentro dell'orlo del peplo, quanto in giù, sui piedi, chiusi in sandali gialli dalle correggie rosse; *c*) di un manto paonazzo, dal quale sporgono le mani con gli avambracci, e del quale il lembo destro, spiegato dalle ginocchia in giù, rende visibile il trapunto d'oro (ricoperto di foglia d'oro) ond'esso è decorato. E' un ricamo a reticolato d'oro, desinente in giù dapprima in una frangia e poi in un gallone, costituente orlo, entrambi ricoperti sempre di foglia d'oro. La dea regge con la d. leggermente protesa una patera d'oro, e con la sin. accostata al fianco lo scettro ed un ramo di mirto a tre rametti; sul gomito ripiegato è qui inoltre appoggiato lo specchio, chiuso in apposita bassa *theca* dal centro d'oro, il restante della superficie rosso e l'orlo bianchiccio. Completansi gli attributi con due lunghe collane di perle, cilindriche e sferiche alterne, l'una delle quali, appoggiandosi alla corona murale, scende giù in due fila simmetriche fino alle ginocchia; l'altra più breve, è poggiata sul ramo di mirto, come nella figura della *ministra* n. 12 (1).

(1) Collane di questo genere, e così lunghe, non sono affatto una novità nei trovamenti pompeiani: per quelle raccolte nella casa di M. Casellio Marcello (*Reg. IX. Ins.* II. n. 26), vedi *Giornale degli Scavi*, *n. s.*, vol. I, pag. 307, giorno 20 novembre 1869; M. Della Corte, *Case ed Abitanti*, puntata 6ª, n. 274, in *Rivista Indo-Gr. Italica*, V (1921), p. 222.

Occupa l'estremità d. del dipinto un'ara cilindrica, metallica, gialla, slargata alla base ed al piano superiore (un foculo mobile, munito di due anse a ponte, girevoli) su cui ardono, con dei tizzi, gl'incensi lievemente fumanti. Il foculo è fra due alti candelabri metallici, gialli, sostenenti ciascuno una lucerna accesa.

Valeva la pena, come ognun vede, di soffermarsi un po' sopra ogni elemento della interessante pittura. L'accurata analisi che ne ho fatta, mentre attesta della schietta romanità del costume nella scena ritratto, è servita, a parer mio, a convincere ognuno, se mai un ulteriore dubbio in proposito fosse rimasto, che tanto nell'atteggiamento di tutti i partecipanti alla *pompa* in genere, presi ad uno ad uno e collettivamente, qnanto nell'abito e nella movenza del sacerdote, n. 11, in ispecie, nel quale a nessun patto potrebbe riconoscersi un Gallo, nulla si riscontra di quanto per una processione di Cibele si richiederebbe, tenute presenti le notizie che in proposito ci serbano i testi di Lucrezio (*De rerum nat.*, II, 598-642, e, specialmente, per la processione: vv. 624 e segg.) e di Luciano (*De dea Syria*, in fine, specialmente per la veste muliebre che i Galli indossavano).

Il dipinto, pure non avendo, come non ebbe neanche nell'antichità, alcuna vera e propria pretensione artistica, e pure presentandocisi con le manchevolezze quasi tutte rilevate, resta sempre, dal lato della storia del costume e del culto, un monumento di grande importanza, nel quale ogni particolare trova il suo quanto mai sorprendente riscontro nelle vere sopravvivenze, offerteci dagli odierni cortei sacri della regione campana (1).

Il dipinto ritrae il solo sacro corteo mentre avanza per le vie della città, ma non anche il popolo: v'è un *corpo musicale* (persone nn. 1, 2, 3, 5 e 6); un *corpo sacerdotale* formato da uomini e donne variamente impegnati nel servizio divino (persone nn. 4, e da 7 a 12), nel quale soltanto le persone nn. 7 e 10 — è coronata però quest'ultima — nón recano attributi, per l'intento evidentemente propostosi dal pittore di non ingombrare soverchiamente la scena; e infine una *squadra di quattro portatori* (nn. dal 13 al 16), in una uniforme assisa rituale, addetti al trasporto della dea (n. 17) troneggiante sul fercolo.

Che il corteo stia momentaneamente fermo, lo dice chiaro il fercolo deposto in terra; e lo scopo della sosta, come è altrettanto evidente dalla persistenza dello stesso costume nella regione, è quello di dare agio che bruci, in onore della dea, l'incenso sovra l'apposito foculo (n. 18), fiancheggiato dai due candelabri accesi, apprestato da un devoto cittadino nei pressi di casa sua. Ma che la processione, così come anche oggi avviene, intenda raccogliere, e raccolga di fatto, non soltanto fumo, ma qualche cosa anche di più consistente, lo dicono i

(1) Si può dubitare, quantunque la cosa non fosse addirittura impossibile, se realmente, in qualcuna almeno delle feste della dea in una città di provincia come Pompei, si vide mai il simulacro della dea stessa trasportato per le vie della città in quadriga di elefanti, come tenderebbe a farci riconoscere il dipinto n. 9 del Catalogo. Nel dipinto quì discusso, invece, il realismo della *pompa* è assolutamente fuori discussione, sia perchè nulla di esotico o di strano vi si comprende, sia perchè vi si ritraggono costumi che ancora oggi sono vivi e vitali nella medesima regione.

monili e gioielli che decorano il simulacro della dea — cospicue fra questi le due lunghe collane di perle ricordate — e meglio ancora (anche a prescindere dal cesto della canefora 8 e dalle patere o vassoi dei sacerdoti 11 e 12, che pure potrebbero credersi pieni di doni preziosi), l'altra simile collana che la ministra 12 ostenta nel corteo, appoggiandola, allo stesso modo che è appoggiata la seconda collana della dea, sopra un ramoscello di mirto, e che si può appena dubitare che non sia un dono or ora raccolto.

Ma è nei portatori che l'artista del nostro quadro seppe imprimere, raggiungendo un effetto straordinario, un realismo davvero imponente. Chi conosce con quanto ardore, e qualche volta anche con le busse, si contendano anche oggi i popolani nostri, iscritti a sodalizii religiosi, l'onore finanche della precedenza nel trasporto delle imagini nei solenni cortei festivi, può apprezzare al suo giusto valore la posa fra estatici e sodisfatti che assumono i visi dei quattro portatori. Le fisionomie, i tratti caratteristici, le chiome e le barbe incolte, e perfino gli atteggiamenti, particolari tutti che se non furono presi dal vero, al vero sicuramente s'ispirarono, fanno spontaneamente riconoscere nei portatori, quattro popolani, la cui impronta volgare non potevasi più efficacemente esprimere (1).

Tali portatori a me pare che si possano più da presso in qualche modo individuare.

L'elemento dominante nelle rappresentazioni della Venere Pompeiana è innegabilmente l'elemento marino, e basterebbe a provarlo il timone che ordinariamente la dea reca, capovolto, con gli altri suoi ovvii attributi. Al mare, poi, alludono senza dubbio tanto la prora di nave sulle spalle di un barbato centauro marino, che accompagna la Venere navigante in un altro dipinto (2), rappresentanza che, come a me pare, inopportunamente si è creduta estranea al mito locale della Venere Pompeiana, quanto l'altra prora di nave che forma la cassa della quadriga della dea nel bellissimo dipinto n. 9 del mio catalogo (3). Ma devesi certamente al criterio di porre la dea in contatto diretto col mare in genere, e col *Sinus Pompeianus* in ispecie, il fatto che i Pompeiani elevarono il tempio della dea, e più volte ve lo riedificarono, sulla prominenza della collina pompeiana, non solo più alta, ma anche più direttamente visibile dal mare (4), in quella altura presso la Porta Marina, che, convenientemente sistemata e spianata, costituì il più ameno e ridente terrazzo a mare. Di là il tempio dominava il golfo, ed a quel tempio affisava nel pericolo i suoi occhi il navigante, come a segnacolo e faro di protezione e di salvezza. Ora, se per tanti elementi evvi un sicuro nesso fra la dea ed il *Sinus Pompeianus*, a me sembra non andar molto lontano dal vero sospettando nei quattro portatori la rappresentanza di quel ceto particolare di popolani, che col mare aveva il più immediato contatto, in una città come Pompei,

(1) Confido fra non molto potere identificare il reale carattere degli speciali portatori ricorrenti nella processione sacra, Helbig, n. 1479, e di fornire di tutta quella rappresentanza la definitiva ed esauriente spiegazione.

(2) Helbig, *Op. cit.* n. 311.

(3) *Not. Scavi*, 1912, pag. 176 sgg.

(4) Mau, *Pompeji, its life and art*[2], pag. 124-129.

la quale, come è ben noto, era famosa fra l'altro per l'industria della pesca e delle salse che dai pesci si ricavavano (1), quel ceto di popolani che, svolgendo sul mare la sua particolare attività, doveva necessariamente considerare la dea come la più diretta sua divinità tutelare; il ceto senza dubbio numeroso e forte che d'altra parte già i programmi elettorali ci additano come tutt'altro che trascurabile nella decisione delle locali lotte municipali (2). I portatori, adunque, come a me sembra estremamente probabile, erano marinai o pescatori.

E pongo fine a questa nota col presentare il catalogo completo delle rappresentanze della Venere Pompeiana fino ad oggi rinvenute. Esse sono vere e proprie imagini del culto, compreso il dipinto discusso, e ci mostrano la dea già investita del patronato sulla città. Ma stanno da sè sole quelle imagini, ovvero fan parte di un insieme di rappresentanze da cui esca ricostruita, nei suoi principali momenti almeno, tutta una saga della Venere Pompeiana? Io propendo per la seconda ipotesi, epperò considero come un momento immediatamente anteriore, definendolo per *l'approdo a Pompei di Venere marina*, la composizione di una cospicua pittura (3), così descritta dal Trendelemburg (4):

« L'altra pittura (0,65 × 0,63), viemmeglio conservata e di esecuzione più pertetta, si riferisce al mito di Venere Marina. Portata sul dorso di un Centauro marino, la dea, che ha il capo circondato di un'aureola azzurra, sta per approdare al lido sassoso forse di un isola. Ella appare riccamente ornata di orecchini, braccialetti, e stephane d'oro, e regge nella sin. un lungo scettro, anch'esso color d'oro. Le piene forme del maturo corpo non sottraggonsi allo sguardo che nella parte inferiore, coperta di un manto violaceo con fodera turchina. Nel mentre la dea col gomito sin. si puntella sopra la spalla del Centauro che, dal canto suo, si sorregge mediante un lungo timone, posto su di un rialto dello scoglio, sulla di lui coda tortuosa sta un amore, il quale supponendo la sua sin. sotto il braccio

(1) Mau, *Pompeji, its life and art*², p. 15; *Plin. N. H.*, XXXI, 8: *Laudantur et Clazomenae garo, Pompejique et Leptis, sicut muria Antipolis ac Thurii, iam vero et Dalmatia*. Non c'è casa, per modesta che sia, a Pompei, che non offra tra la sua suppellettile urcei ed anfore che contennero *garum*, *liquamen* o *muria* di fabbricazione locale, come dalle iscrizioni che vi si leggono sui colli. Ma or non è molto si è avuta la ventura di riconoscere nei recenti scavi, in seguito all'apparizione della leggenda esterna *Vasa faecaria ven* (*dit?*....) dipinta sul pilastro angolare dell' *ins. II, reg. III,* anche la bottega (al n. 1 della stessa isola) di un commerciante di tali urcei ad anfore: e lo sterro della bottega, con i suoi numerosi cocci, ha fornito alla nozione, già salda per il dato epigrafico, la più splendida conferma. *Vasa faecaria* adunque erano detti per sineddoche i vasi destinati alle salse di pesce; poichè a stretto rigore, data l'identità fra *faex* ed *halec* (*Plin. N. H., XXXI,* 44), o anche *hallex*, come leggesi spesso sulle anfore pompeiane, solo a vasi contenenti salsa ricavata da alici converrebbe quel nome (cfr. *Not. Scavi*, 1916, p. 154).

(2) Il programma elettorale recante la raccomandazione dei *Piscicapi* (*C. I. L.* IV, 826) tornò in luce nella *Via dei Teatri*, che mena al *Foro Triangolare*. Pure riconoscendo che nell'altro Foro v'era il *Macellum* con le sue proprie ed ampie installazioni per la vendita del pesce, la topografia dell'indicato programma rende sommamente probabile la congettura che un mercato di pesce vi fosse anche nella spaziosa area del Foro Triangolare.

(3) Sogliano, *Pitt. mur.* n. 132.

(4) *Bull. murali*, 1871, p. 252.

della madre, e pigliando con la d. la di lei mano, le presta aiuto nello smontare dal dorso del mostro. Alla spiaggia la dea viene accolta da una donna, vestita di chitone grigio sotto manto giallo, la quale sta sacrificando dinanzi a un'ara inghirlandata. Nella sin. ella afferra un lungo piatto con frutta e due bastoncelli che rassomigliano molto a piccoli torchi, ossia candele, e sparge colla d. fiori nella fiamma. Di questa figura la faccia e una parte del corpo è sformata da una lesione antica che rozzamente è turata con istucco ».

In un breve commento, inteso a negare che nel riferito dipinto si possa riconoscere l'approdo di Venere a Pompei, l'Autore, la cui eccessiva circospezione credettero di condividere e il De Petra (1) ed il Sogliano (2), fa osservare che « sono numerosi i miti di approdi della dea marina, e mancano i contrassegni caratteristici da poter determinare il luogo dell'avvenimento ». A questa rigida stregua non so davvero quante concezioni e composizioni artistiche del genere di quella che qui ci tiene occupati, e che ci pervengono da un mondo da tanti secoli spento, avrebbero per loro una sodisfacente interpretazione; poichè quei « contrassegni caratteristici » qui richiesti « per determinare il luogo dell'avvenimento » (il quale, nella specie, essendo un breve tratto di spiaggia, è la cosa che si presenta forse con i caratteri più uniformi a questo mondo), a mala pena potrebbero differire forse da qualche cosa come una targa che, con la sua leggenda, individuasse il lido.

Sono numerosi i miti di approdo di Venere marina, e nessuno potrà mai dubitarne; però, a determinare la topografia della composizione descritta, mi sembrano più che sufficienti, da una parte il suolo che quel dipinto ci restituisce, e dall'altra il fatto che Pompei, non solo fu, come è, una città marittima, ma ebbe precisamente, come speciale suo nume tutelare, Venere.

Ad un momento più remoto della saga, *Venere in alto mare*, mi sembra servano d'illustrazione, almeno i cinque dipinti, descritti dallo Helbig, *Wandg.*, sotto i nn. 308 a 311-*b* e che, in composizioni ora più ora meno ricche di figure, mostrano Venere, sul dorso di un mostro marino vario, sulle onde del mare. La composizione più animata è quella del dipinto n. 308: essa esibisce la dea sul dorso di un Centauro marino liricine, col quale naviga di conserva una Tritonisca trasportante un vaso di profumi; ed oltre a tre Eroti, uno dei quali suona la doppia tibia, comprende anche le figure di due giovani Venti, cospiranti alla felice navigazione.

La saga completa, adunque, sarebbe illustrata finora, a quel che a me pare, nel campo della pittura murale pompeiana, in questi tre momenti successivi:

1° Venere in alto mare (Helbig, *Wandg.*, n. 308-311-*b*);

2° Venere approda a Pompei; e, investita del patronato sulla città, è fatta segno al primo sacrificio, sul lido, ad opera di una donna, la quale è innegabilmente la personificazione della Contrada (Sogliano, *Pitt. murali*, n. 132);

3° Venere Pompeiana, patrona della città, nelle imagini del culto; (pitture annoverate nel seguente catalogo).

(1) *Giorn. d. Sc. di Pompei*, n. s., II, p. 230.

(2) Nell' op. avanti citata, alla descrizione del dipinto è apposto il titolo: « *Afrodite che arriva dal mare* ».

CATALOGO delle immagini sacre di Venere Pompeiana, nelle pitture murali scoperte fino al 1921 a Pompei e nel Suburbio.

(N. B. — Le imagini distinte col segno * sono esposte alla via; quelle distinte col segno ** vedonsi nell' interno delle case: le une e le altre, però, sempre in luogo destinato al culto).

1* HELBIG, *Wandg.*, n. 7: *Reg. VIII, Ins. III, Compitum* all'angolo Nord-Est. Al 9° posto nel dipinto dei XII dei, Venere Pompeiana in piedi, vestita di tunica e mantello rossi, con modio in testa, scettro e timone capovolto nella sin., ramo di mirto nella d. Manca l' Erote stante.

2** HELBIG, n. 60: *Reg. VII, Ins. IV*, n. 20. Accanto a Giove: Venere P. in piedi, in tunica violetta e manto celeste, con corona in testa, scettro e timone copovolto nella sin., ramo di mirto nella d., specchio nelle mani dell'Erote stante al suo fianco.

3** HELBIG, n. 65: *Reg. VI, Ins. XI*, n. 9. Con Vesta, il Sarno ed i Lari: Venere P. in piedi, in tunica e mantello rossi, con corona murale in testa, scettro e timone capovolto nella sin., ramo di mirto nella d., specchio in mano all' Erote, collana al collo.

4 HELBIG, 295; HERMANN-BRUCKMANN. Tav. 123: *Reg. VI Ins. IX*, n. 6. Venere P. sola, in piedi, in tunica e manto celesti cosparsi di stelle d'oro, un diadema gemmato in testa, scettro e timone capolvolto nella sin., ramo di mirto nella d., specchio in mano all' Erote.

5 HELBIG, 296: *Reg. VI, Ins. VIII*, n. 5. Venere P. sola, in piedi, in tunica e manto gialli, diadema gemmato in testa, timone capovolto, senza lo scettro nella sin., ramo di mirto nella d., specchio in mano all' Erote stante.

6** HELBIG, 1479: *Reg. VII, Ins. IX*, n. 47. Nel suo tempio, Venere P. in piedi, in tunica e mantello violacei, berretto frigio in testa, scettro e timone capovolto nella sin., senza il ramo di mirto nella d., specchio in mano all' Erote stante che ha anche esso il berretto frigio. A sin. della dea, una figura Priapica, in piedi, itifallica.

7_{**} *Not. Scavi*, 1922, fasc. 2: Boscoreale, Villa di *Asellius*: cfr. *Neapolis*, II, p. 174. Venere P. in piedi, in tunica e manto rossi, diadema gemmato in testa, scettro e timone capovolto nella sin., ramo di mirto nella d., specchio in mano all' Erote stante; collana, anella, orecchini di perle. Accanto alla dea, una colomba bianca con ciliegie nel becco.

8_{**} *Not. Scavi*, 1899, p. 341, fig.a 2: *Reg. V, Ins. IV*, n. 3. Insieme con Giove, Bacco, Ercole, Minerva e la Fortuna: Venere P. in piedi, con accanto l' Erote ritto sopra il solito sgabello. Tutti gli altri particolari non si poterono riconoscere per lo stato del dipinto.

9_{**} *Not. Scavi*, 1899, p. 344, fig. 5: *Reg. V, Ins. IV.*, n. 6-7. Con Mercurio e Bacco: Venere P. in piedi, in veste chiara, cuffia d'oro diademata in testa, timone capovolto nella sin. Tanto dello scettro e del ramo di mirto, quanto dello specchio in mano all' Erote, nessun cenno. Orecchini di perle, collana, braccialetti ed anella d'oro.

10_{*} *Not.*, 1911, pag. 419, fig. 2: *Reg. IX, Ins. XI, Compitum* all' angolo Sud-Ovest. Al 6° posto, nel dipinto dei XII dei: Venere P., in piedi, in tunica rosso-cupa e velo bianco, cuffia verde in testa. Un Erote sporge pel busto dietro la spalla d. della dea.

11_{*} *Not.*, 1912, p. 176, fig. 2: *Reg. IX, Ins. VII*, n. 7. In una barca su quadriga di elefanti: Venere P., in piedi, in tunica e manto cerulei, diadema aureo, gemmato, in testa, scettro e timone capovolto nella sin., ramo di mirto nella d., specchio e altro ramo di mirto nelle mani dell' Erote stante, orecchini di due perle, e anello alla mano sin. Due Eroti volano intorno, l'uno recando un festone verde, l'altro una palma ed un cesto di foglie. La Fortuna e l'Abbondanza ai lati.

12_{*} *Not.*, 1912, p. 137, fig. 1: *Reg. IX, Ins. VII*, n. 1. Venere P. sola, in piedi, in tunica e manto paonazzi e camice bianco, diadema gemmato in testa, scettro e timone capovolto nella sin., ramo di mirto nella d., specchio in mano all' Erote stante, moltissimi gioielli. Due Eroti volano intorno recando corone di foglie e fiori.

13_{*} *Not.*, 1912, pag. 108, fig. 7: *Reg. IX, Ins. VII*, n. 1. In un trono, la cui spalliera è ricoperta di un drappo cosparso di stelle d'oro, seduta, Venere P. in tunica e manto paonazzi e camice bianco, corona murale in testa, scettro senza timone, specchio e ramo di mirto nella sin., patera aurea nella d.. L' Erote è assente: moltissimi sono i gioielli. Il simulacro della dea, imposto sopra un *ferculum*, è portato in processione per la città.

14** HELBIG, n. 66. Venere P. sola, in piedi, in tunica gialla e manto azzurro, con Eros accanto. Il dipinto è distrutto nella metà superiore.

N. B. — 1° È supposta soltanto, ma con buon fondamento, la originaria presenza di Venere P. nelle due Triadi che si fanno riscontro nel vestibolo della casa *Reg. I, Ins IX*, n. 1 (*Not.*, 1913, p. 35): Ercole, Mercurio (e Bacco?) da una parte; Minerva, Giunone (e Venere P.?) dall'altra.

2° Venere P. va riconosciuta col BRIZIO (*Giorn. d. sc. di Pompei, n. s.*, vol. I. p. 229, cfr. p. 188, nota 2) in un gruppetto marmoreo, alto m. 0.48, riproducente Venere seminuda che si appoggia ad una ermetta Priapica, e rinvenuto nel larario della casa di Epidio Rufo, *Reg. IX, Ins. I*, n. 4.

3° Venere P. riconobbe il Sogliano (*Not. Scavi*, 1907, p. 559, fig. 9) in uno dei rilievi marmorei dell'ambulacro Sud del peristilio, nella casa dei *Poppaei*, *Reg. VI, Ins. XVI*, n. 7, cfr. *Neapolis*, II, p. 314: la dea, cui accompagna un Erote alato, poggia la d. sopra un timiaterio.

4° Venere P. si riconosce, infine, nella gemma Furtwaengler, *Ant. g.*, Tav. XLIV, n. 85: « Venus Pompeiana mit Mauerkrone, einen Zweig in der Rechten, das Scepter in der Linken, die auf das Steuer-ruder gelehnt ist. Eros reicht ihr den Spiegel. Sie ist mit Chiton und Mantel voll bekleidet ».

Pompei, Estate del 1921.

MATTEO DELLA CORTE.

CRATERE ETRVSCO
DEL MVSEO DI TRIESTE

Nel Museo Civico di Storia e d'Arte di Trieste, nella sala dov'è esposta la raccolta Zamboni, notai, nell'ultima mia visita alla cara città redenta, un pregevolissimo vaso dipinto, inventariato col n. 87. Chiesi all'illustre prof. Piero Sticotti, direttore del Museo, il permesso di poter studiare l'interessante oggetto ed egli non solo me ne ha concesso la pubblicazione, ma ha voluto spingere la sua cortesia fino a procurarmi le fotografie che riproduco nel presente scritto. Voglio perciò anzitutto esprimere al chiaro studioso e amico la mia viva riconoscenza.

Negli inventarî del Museo Triestino nessun ricordo esiste sulla provenienza del vaso. Esso, con altri oggetti di scavo, faceva parte della collezione del poeta triestino Filippo Zamboni, il quale, dopo aver preso parte alle gesta garibaldine del 1848-49 a Venezia e a Roma, visse a Vienna, dove insegnava letteratura al Politecnico e all'Accademia di commercio. Dopo la sua morte, la raccolta archeologica fu dalla vedova donata, insieme con quella garibaldina e la biblioteca, al Museo Civico di Trieste.

Lo Sticotti, a cui devo queste informazioni, aggiunge che, recatosi a Vienna nel maggio 1911, per prendere in consegna il materiale e portarlo a Trieste, rovistò attentamente le carte dello Zamboni; ma vi trovò rarissime notizie sulla provenienza dell'uno o dell'altro oggetto; e, proprio del vaso che stiamo studiando, nessuna. E nulla probabilmente ne avrà saputo lo Zamboni stesso, che, come accade generalmente ai collezionisti, avrà acquistato il vaso sul mercato antiquario.

Noi possiamo però saperne di più, perchè, nel fare le ricerche per illustrare la rappresentazione, ho potuto rintracciare una notizia del 1860 che al nostro vaso certamente si riferisce (1). Per provarlo riporto qui le parole stesse di Heinrich Brunn, che ciascuno può confrontare con le quattro fotografie fatte fare dallo Sticotti, che cito a mano a mano che possono illustrare la descrizione: « Rarissimi sono i vasi con iscrizioni e rappresentanze propriamente etrusche, onde mi sembra ben degno dell'attenzione dei dotti un vaso a ca-

(1) H. Brunn, *Vaso e scarabeo Etruschi*, nel *Bollettino dell' Istituto di Corrispondenza Archeologica*, 1860, (ottobre-novembre), p. 233 e segg.

lice, che viddi nella primavera passata, presso il Signor Lorenzo Valeri a Toscanella. E dipinto a pennello, a figure gialle, con varie parti di color bianco sovrapposto. Sulla faccia principale (fig. 1) troviamo una donna tutta involta nel manto e velata, che vien condotta via da Caronte. Questo, afferrandola colla sinistra alle spalle, si rivolge colla testa verso

Fig. 1.

di lei, mentre procede verso la sinistra di chi guarda, vibrando nella destra il noto maglio (fig. 2). E' distinto inoltre di faccia ed orecchi satireschi e porta un corto chitone di color bianco. Dietro la donna segue un secondo Caronte, che, stendendo la destra sopra alla testa della donna, tiene nella sinistra un serpente (fig. 3). Anch'egli ha la faccia e gli orecchi satireschi ed è vestito di bianco chitone (fig. 1). Ma inoltre è distinto da una

corona a raggi, e, ciò che più monta, ha piedi animaleschi, che ai talloni sono muniti di un attributo, il quale più che ad ali rassomiglia agli speroni dei galli. Tra lui e la donna vedesi scritto in alto, dentro un cartello IAИƨϽì.....ꓶ:Яƨ iscrizione che forse non conteneva altro se non il nome della donna condotta dai demoni. Un grappolo d'uva è disposto

Fig. 2.

tra la prima e la seconda figura, innanzi alla prima e sopra il manico del vaso (fig. 2) trovasi un dragone alato, e sopra l'altro manico un gran foglio (fig. 3). Sul rovescio (fig. 4) è figurato un itifallico somaro, montato da un giovane ignudo, che ornato d'una corona in testa e d'un filo attraverso il petto, vibra il pedo. Una donna di color bianco, con tenue abito sul braccio, una collana intorno al petto e leggera benda nei capelli, che

vedesi innanzi il somaro, manifesta con vivo gesto la sua sorpresa, all'aspetto di questo animale ».

In questo italiano dunque assai incerto, ma esatto (tranne l'uso improprio del verbo montare per definire la posizione del giovane dietro l'asino) abbiamo una descrizione fede-

Fig. 3.

lissima in modo da non lasciare alcun dubbio sull'identificazione. Anzi dalla parte mancante dell'iscrizione vediamo che il vaso era nel 1860 perfettamente nello stato in cui, senza aver subìto ulteriori danni, presentemente si trova.

Il cratere Zamboni quindi, nella primavera del 1860 era a Tuscania, in casa Valeri, dove si trovava ancora nel 1869, quando W. Helbig lo descrisse di nuovo nello stesso Bol-

lettino, senza ricordare che vi era stato precedentemente descritto dal Brunn (1). Da quanto lo Helbig dice, si comprende che questo Lorenzo Valeri aveva un magazzino di antichità delle quali probabilmente faceva commercio. Dieci anni dopo, l'interessante monumento è nuovamente ricordato e questa volta da G. Körte nell'illustrazione dei vasi Faina (2). Egli lo esaminò a Roma e lo dice infatti « già nella collezione Valeri a Toscanella ». Non menziona però il luogo dove si trovava, ed è perciò evidente che era sul mercato antiquario. Se lo Zamboni lo comprò a Roma o altrove, e in che anno, noi ignoriamo: mancano quindi le tracce del vaso dal 1879 al 1911, nel quale anno però era già da tempo in possesso dello Zamboni stesso.

Quanto al Körte, è bene ricordare che riconobbe esattissima la descrizione del Brunn e incontestabile l'antichità e l'autenticità del monumento. Ciò è definitivamente accertato ora dall'esame che possiamo fare dell'originale.

Prendendo le notizie dagli autori su ricordati, il cratere fu compreso dal Waser nella sua monografia su Caronte (3), elencandolo tra le rappresentazioni etrusche di Charun.

L'iscrizione infine è ripubblicata, tra quelle di Toscanella, dal Fabretti, che si limita a riprodurre la trascrizione del Brunn (4).

Venendo ora allo studio dell'originale, questo è un cratere a calice, a figure rosse; alto mm. 350, con un diametro superiore di m. 310 e uno inferiore di 145; ben ricomposto da frammenti e completamente conservato, tranne alcuni pezzetti mancanti, il principale dei quali comprende purtroppo la parte centrale dell'iscrizione e parte della testa della donna.

La forma, che ha la principale caratteristica di un rigonfiamento in basso, all'altezza delle anse, si ritrova in vasi di fabbrica indigena scavati nell'Etruria Meridionale, basti ricordare il n. 1762 con scena dionisiaca, trovato a Faleri e quello n. 1197, pure di Faleri, con scene della distruzione di Troia (5), ambedue del Museo di Villa Giulia. Ma, se per questi crateri, pure essendo sicuramente italici, può esserci discussione sulla regione a cui appartengono, ciò non può avvenire per il nostro, che si rivela di fabbrica indubbiamente etrusca, sia per il soggetto, sia per l'iscrizione.

Le due rappresentazioni sono divise sopra le anse; ma, mentre la foglia su una è sicuro segno divisionale, il drago sull'altra appartiene alla scena principale. La parte infe-

(1) W. Helbig, nel *Bollettino dell'Istituto*, 1869, p. 175. Nella descrizione è molto meno accurato del Brunn: mentre infatti tralascia, per esempio, l'importante caratteristica dei piedi bestiali di uno dei demoni, erra nella trascrizione della forma di alcune lettere dell'epigrafe. Migliore invece che nel Brunn ed esatta, è la descrizione della parte posteriore.

(2) G. Körte, *Vasi etruschi con rappresentanze relative all' Inferno*, in *Annali dell' Ist. di Corr. Arch.*, 1879, p. 305, n. 3.

(3) Otto Waser, *Charon*, *Charun*, *Charos*, Berlin, 1898, p. 137, n. 21. Il Waser, per una strana incomprensione del nostro linguaggio archeologico, interpreta però la frase *vaso a calice*, che riporta in italiano, per *kylix!*

(4) A. Fabretti, *Corpus inscriptionum italicarum*, n. 2121 bis.

(5) A. Della Seta, *Museo di Villa Giulia*, p. 69 e 56; L. Savignoni, *La collezione di vasi dipinti nel Museo di Villa Giulia*, (estratto dal *Bollettino d'Arte*, 1916, n. 11-12) p. 33, fig. 23.

riore è adorna di palmette disposte verticalmente e divise da fiori, su esse sono onde stilizzate a vernice nera; come a vernice nera sono le palmette e gli ornati intorno alle anse. In alto invece vi è una fila di ovuli sull'orlo esterno e, sotto, un ramo di olivo disposto a corona.

Fig 4.

L'iscrizione, da destra a sinistra, è, come vedemmo, frammentaria; ma si legge chiaramente

dunque c'è un *sa*, poi un punto a metà, con un altro in basso più marcato, come sembrò a me, quando lo esaminai prima di conoscere il lavoro del Brunn, e così a questo e

allo Sticotti, giudicando meno probabile, per una piccola distanza dalla frattura, che possa essere parte della lettera di cui resta un frammento in alto, forse un *s*. Dopo la lacuna restano le parti superiori di una lettera indeterminabile e di un *i*; poi si vede chiaramente un punto e infine si legge *csnai*. Sarebbe seducente pensare che l'ultima lettera potesse essere anche un *l*, confuso nella seconda sbarra col fondo, in modo da avere la caratteristica desinenza del genitivo etrusco; ma ciò si deve escludere, perchè, come lo Sticotti mi conferma dopo una nuova *autopsia* del vaso, tra l'estremità inferiore dell'*i* e l'orlo del vaso vi ha uno spazio libero, per quanto appena percettibile e inoltre questa estremità inferiore è sensibilmente ingrossata in confronto del resto dell'asta: ciò vuol dire che il pittore lo tracciò d'un sol tratto, fermandosi poi all'estremità, alla quale così affluì il colore del pennello. In ogni modo, la iscrizione è di difficile comprensione, benchè sembri logico aderire all'idea del Brunn, condivisa dal Fabretti, che qui si tratti del nome della donna piuttosto che della firma dell'artista. E' una defunta, in onore della quale fu dipinto il vaso, o, come sarebbe più verisimile, un personaggio mitico?

In questo caso avremmo qualcosa di simile alla rappresentazione di uno stamnos falisco del Museo di Villa Giulia, (1) dove vediamo Hermes che conduce nell'Averno Euridice, preceduta da un'Erinni alata, con i serpenti che le avvolgono le braccia.

L'epigrafe è scritta in un cartellino bianco, come si trova spesso in monumenti etruschi (2) e, per i caratteri, si può benissimo datare nella seconda metà del IV secolo: come ci dice lo stile del vaso che appartiene a una fabbrica dell'Etruria Meridionale, che io studio in altro lavoro; etrusca ma con stretti rapporti di somiglianza con le contemporanee fabbriche falische. Come si può giudicare dalle stesse fotografie, il lavoro è assai accurato, il disegno molto corretto: notiamo che, sotto il mantello che tutt'avvolge la donna, appare la bottoniera dell'abito. La faccia della donna, gli abiti dei demoni, le ali del drago, tutta la donna nuda della parte posteriore, e altri particolari sono di color bianco sovrapposto alla pittura, che è di color giallo brunastro.

Nella rappresentazione che anche per accuratezza si rivela la principale, notiamo subito due demoni che conducono via la donna: una simile scena di un essere umano, certo il defunto, trascinato da due esseri infernali verso lo Hades, che spesso è rappresentato dalla porta o da Cerbero, è ben nota nell'arte etrusca: basti ricordare il vaso scavato nella tomba Golini, presso Orvieto (fig. 5), ora nel Museo di Firenze (3); due anfore tarde,

(1) Della Seta, p. 72, n. 1660.

(2) P. es. nello specchio di Talamone (*Mon. Inst.* XI, tav. III, 2).

(3) G. C. Conestabile, *Pitture murali a fresco e suppellettili etrusche in bronzo e terracotta, scoperte presso Orvieto nel 1863 da D. Golini* (1865), Tav. XVII. Uno dei due demoni, quello a destra, potrebbe essere femminile secondo alcuni; ma mi pare che vi si opponga il colore scuro della pelle. La fotografia che pubblico fu fatta fare apposta dal Prof. L. Pernier, che sentitamente ringrazio.

Contrariamente a quanto appare nella tavola de Conestabile, la testa del demone di sinistra è incompleta, mancando della parte superiore. Ciò

pure da Orvieto, nella collezione Faina (fig. 6), pubblicate dal Körte nell'articolo citato (1) e, con la variante che a un demone è sostituita un'Erinni, l'urnetta di pietra del Museo Civico di Chiusi (2), (fig. 7).

Fig. 5.

L'aspetto dei due demoni del cratere Zamboni, sicuramente maschili pel colore della pelle, è caratteristico: tutt'e due hanno viso bestiale, grosso naso adunco, poca e incolta

chiaro nella fotografia, e infatti nel restauro del vaso a superficie di quel pezzo è stata lasciata liscia, come ebbe a constatare a mia richiesta anche l'amico dott. A. Minto. Chi disegnò la rappresentazione per il Conestabile deve quindi avere integrato quel punto sulla scorta della testa del demone di destra.

(1) G. Körte; *Annali Inst.*, 1879, p. 299; *Mon. Inst.* XI, Tav. IV-V (Reinach, *R. V.*, I, p. 220). E' strano che il Körte prenda per chiocciole le rocce stilizzate, schematicamente indicate, sul piano della rappresentazione. Nella prima (*B*) delle due anfore è una donna che è trascinata da Caronte e da un demone femminile, nell'altra (*C*) invece è un maschio, trascinato da due demoni femminili. Il sesso è riconosciùto solo per il color bianco delle parti scoperte, nei vasi, come nell'arte etrusca e falisca del tempo, costantemente riservato alla figure femminili.

(2) Giometti-Di Cocco, *Guida di Chiusi* (1910), p. 63, n. 886; fot. Moscioni, n° 10559 che qui si riproduce, a quanto mi consta, per la prima volta. Il rilievo manca nel Repertorio del Reinach.

barba, capelli ispidi e dritti, sopracciglia marcate, bocca grande, orecchie equine, occhi sbarrati e tondi. Vestono una semplice tunica corta, senza maniche, stretta alla vita da una bassa cintura. Quello a sinistra, che trascina la donna, ha i calzari ai piedi e tiene nella mano destra un gran martello; l'altro a destra, che la spinge, tiene stretto nella sinistra un serpente che guizza, come per liberarsi. Quest' ultimo demone inoltre presenta una specie di diadema di raggi che gli corona la fronte e, particolare notevolissimo, zampe che sono

Fig. 6.

artigli di uccello rapace, guernite dietro di una aletta, che, come ben notò il Brunn, corrisponde piuttosto a quegli speroni che hanno i galli.

Il confronto con le altre rappresentazioni ci permettono di riconoscere nel primo dei due demoni Caronte, che con tali caratteristiche apparisce in vari monumenti sicuramente etruschi dov' è designato dall' iscrizione *Charu(n)* (1).

Tra essi principalmente notevole un cratere a figure rosse, da Vulci, dove il demone apparisce due volte; nella parte anteriore mentre assiste Aiace che sacrifica un prigioniero, nella posteriore in compagnia di tre ombre femminili una delle quali è designata dall' iscri-

(1) Waser, *scr. cit.*, p. 127.

zione come Penthesileia (1). Cratere importante, perchè nella sua faccia principale riproduce un episodio di quella rappresentazione del sacrificio fatto da Achille di prigionieri Troiani ai mani di Patroclo, che noi possiamo ricostruire da molte derivazioni italiche ed etrusche, prima delle quali il dipinto della tomba François, e che rimonta a un dipinto monumentale attico del V sec. a. C., come da ultimo dimostrò L. Savignoni (2). Ma in questo caso si può provare che la figura di Caronte fu un'aggiunta degli artisti Etruschi. Ciò dunque basta a smentire l'affermazione di Serafino Rocco, che la figura certa di Caronte sia nei monumenti etruschi solo in casi derivati direttamente dall'arte greca (3).

Fig. 7.

Altro monumento dove Charun appare, è nella prima camera della Tomba dell' Orco a Tarquini (4) dove anche maggiormente sono espresse le caratteristiche del naso adunco, delle orecchie bestiali, della barbetta. Anche in questo caso Caronte porta ai piedi i calzari, ma di più ha due grandi ali.

(1) *Mon. Inst.* II, tav, IX, (Reinach. *R. V.* I, p. 88; Springer — Della Seta, *Manuale St. Arte*, fig. 745). Il vaso è ora alla Bibliothèque Nationale di Parigi.

(2) L. Savignoni, *Sul sacrificio funebre a Patroclo, rappresentato in un vaso falisco e in altri monumenti*, in *Ausonia,* V, (1910) p. 128 segg.; fig. 2.

(3) S. Rocco, *Il mito di Caronte nell'arte e nella letteratura*, 1897, p. 44.

(4) *Mon. Inst.* IX, Tav. XIV; Waser, p. 129, a; Weege, *Etruskische Malerei*, tav. 60; dell' iscrizione resta la sola lettera iniziale.

Questo demone, che usa per arma il martello, è quindi identificabile in molti altri monumenti, sia alato, sia senza ali. Questo secondo caso si verifica per esempio nell'urnetta di Chiusi e in quella caratteristica urna del Museo di Volterra, dove abbiamo una pompa funebre, nella quale il defunto è rappresentato a cavallo, tutto avvolto nel suo mantello, mentre la bestia è trascinata verso l' Eliso da Caronte che la precede di corsa (1). E in tale aspetto egli precede in uno dei tre vasi Orvietani (quello che designeremo con la lettera A) della collezione Faina, pubblicati dal Körte (2), la quadriga di Hades; mentre è alato nella scena del vaso B (fig. 5).

Nel cratere Zamboni il demone, che in molte delle rappresentazioni citate è accompagnato da serpi, ha presso di sè un grande drago alato, che pare dirigersi verso la defunta, come i serpenti del secondo e del terzo vaso Faina. (fig .6) Il drago ha una forma ben nota nell' arte etrusca, presentando, oltre alle ali, una cresta e due bargigli terminanti a punta.

Fig 8.

Di identico aspetto e nella stessa attitudine di volo lo ritroviamo in un sarcofago Tarquiniese di nenfro, del Museo Archeologico di Firenze (3), del sec. IV a. c. (fig. 8), dove una coppia di tali mostri si avvicina a due banchettanti che giocano al kottabos, nella fronte principale, e sono giacenti nella posteriore. Parmi chiaro che in tal modo l' artista di questo sarcofago, notevole specialmente per la figura giacente sul coperchio, abbia voluto rappresentare il demone della morte che interrompe i godimemti della vita.

Tale è pure il serpente che ha già avvolto uno dei compagni di Kadmos e viene affrontato dall' eroe, in una rappresentazione di un' urna del Museo di Volterra (4).

(1) Micali, *Antichi monumenti*, ecc., Tav. XXVI; Martha, *L'art étrusque*, fig. 144; Reinach, *R. R.*, III, p. 472; Ducati, *Arte classica*, fig. 540.

(2) *Scr. cit.*; cfr. Waser, p. 136.

(3) L. A. Milani, *Museo Archeologico di Firenze*, p. 244. Tav. XCVIII. Cfr. pure il suo studio nei *Rend. Lincei*, *Cl. Morali*, 1893, p. 1000 segg.

(4) Inghirami, *Mon. Etr.*, Tav. LXII. Brunn *Ril. urne etrusche*, II, VII, 2; Reinach, *R. R*,. III, 446.

Anche in questo caso, accanto al tipo alato c' è quello senza ali, frequentissimo: basti citare lo stamnos di Orvieto, ora a Vienna; (1) quello pure orvietano del Museo di Firenze, con il mito di Herakles (2) e il sarcofago di Torre S. Severo, dove simili mostri avvolgono le braccia dei due demoni alati che fiancheggiano la rappresentazione del sacrificio di Polissena (3). Questi hanno cresta e bargigli dipinti in rosso vivo e confermano che queste appendici erano immaginate carnose, appunto come le creste e i bargigli dei galli.

Ciò fu notato pure per i draghi uccisi da Kadmos nel noto vaso pestano di Assteas del Museo di Napoli (4) e in quello da collegare col primo, del Louvre (5) tutt' e due provenienti dalla necropoli di Saticula (S. Agata dei Goti). Questo basta per assicurarci che questo tipo non è proprio alla sola Etruria.

Tornando agli Etruschi, nelle anfore Faina, tali dragoni sono, non solo analoghi a quello del nostro cratere triestino; ma hanno per di più zampe di uccello rapace. Ora queste zampe sono uguali a quelle del demone di sinistra del cratere, (fig. 1), mentre è da rilevare che questa caratteristica demoniaca è un caso isolato finora nell' arte etrusca, perchè tanto il Körte quanto il Waser (6) citano solo il nostro vaso, riportando le parole del Brunn.

Se il primo demone è Charun, è possibile identificare questo suo compagno? Già il Milani nell' illustrare la statuina che corona il kottabos di Montepulciano nel Museo Archeologico di Firenze (7) pensò a Tuchulcha, per il confronto con la nota figura della tomba dell' Orco a Tarquini (seconda stanza) (8). Principale caratteristica sono le cornette. Queste non appariscono nel demone del nostro vaso; ma esso ha però sulla fronte quella specie di raggera bianca. E poi ha i piedi di uccello rapace. Ora Tuchulcha, del quale purtroppo nella pittura tarquiniese non sono conservate le gambe, ha un naso che è un vero e proprio becco, come lo presenta quella famiglia di uccelli (9).

(1) *Annali Inst.*, 1879, Tav. V; Reinach, *R. V.*, I, p. 343; Massner, *Die Sammlung ant. Vasen und Terrak. im österreich. Museum*, 448.

(2) Conestabile, op. cit., Tav. XV; Milani, *Mus. Fir.*, p. 239, Tav. XCII; Albizzati, in *Mélanges Ec. Franç.*, XXXVII (1918-19) fig. 5.

(3) E. Galli, *Sarcofago di Torre S. Severo* in *Mon. Ant. dei Lincei*, XXIV (1917) Tav. II.

(4) Heydemann, *Vasensamml. zu Neapel*, numero 3226; Millingen, *Ancient unedited monuments*, Tav. XVII; *Guida Ruesch del Museo Nazionale di Napoli*, p. 468, fig. 121.

(5) Millin-Reinach, II, 7.

(6) Waser, p. 78.

(7) Milani, *Mus. Firenze*, p. 232, Tav. LXXXVIII 2, a; cfr. di lui: *Nuovo kottabos con il manes infernale*, in *Rend. Lincei*, *Cl. Morali*, 1894. p. 269 segg. fig. 2.

(8) *Mon. Inst.* IX, Tav. XV; Fr. v. Stryk, *Etrusk. Kammergräber*, p. 98; Weege, *op. cit.*, Tav. 63; Ducati, *A. C.*, fig. 429.

(9) Tra i rapaci nostrani dobbiamo pensare al gran Gufo di montagna (*Bubo maximus*) il quale, oltre ad avere artigli e becco come i piedi e il naso di questi demoni etruschi, presenta occhi tondi e gialli e ha sul capo due ciuffi di penne scure erigibili a volontà dell'animale, che molto somigliano alle orecchie di Tuchulcha. (Vedi Sordelli, *St. Nat. degli uccelli*, *Tav. I a*). E' inutile ricordare le leggende paurose che hanno sempre circondato questi uccelli predatori e amici delle tenebre.

Inoltre il Milani chiama Tuchulcha il demone negroide che appare dietro la figura che credo rappresenti il defunto nella processione dipinta nella Tomba del Tifone (1). Esso posa una mano sulla spalla del morto e questa mano è una zampa di felino. L'ipotesi infatti del Braun che si tratti delle zampe della pelle indossata dal demone, non è sostenibile (2).

Il nome quindi di questo ministro di Charun si offre probabile, quando abbiamo appunto il caso di due demoni maschili nella stessa scena. Se la fantasia etrusca nel foggiare questi esseri mostruosi era grande e lo provano appunto i demoni femminili, specie di Carontesse, non è possibile parlare di *due* Caronti, come fanno generalmente gli illustratori. Charun, derivato sicuramente dal Charon greco è un demonio ben individuato e non un nome comune. E' il caso, per limitarsi a un esempio della pittura vascolare, dei due demoni raffigurati nel cratere di Vulci, ora alla Bibliothèque Nationale di Parigi (3) con la separazione di Admetos da Alkestis. L'assenza di ali nel nostro caso non può fare ostacolo, dopo che abbiamo constatato che tanto per Charun che per i dragoni, esiste indistintamente tanto il tipo alato che quello aptero; noto piuttosto che, pur essendoci il caso che i due demoni del triste corteo abbiano ambedue il martello, osserviamo d'altra parte, che in altri casi uno solo di loro due ha il martello e l'altro invece è come armato di orridi serpi. Così negli esempi da noi citati; così nel sarcofago di Torre S. Severo. Ora, dal momento che tale caso si presenta appunto nella stessa tomba dell'Orco, nella quale vicino a Charun armato senza dubbio di martello (4) si osserva Tuchulcha che impugna due serpi e con essi minaccia Theseus e Peirithoos (5), è ovvia l'identificazione. Non comprendo quindi come il Galli, accettando questo principio, nell'identificare i due demoni del sarcofago di Torre S. Severo, chiami Charun quello coi serpenti e Tuchulcha quello con il martello.

E' chiaro poi che nella demonologia etrusca, ancora così incertamente fissata, questa identificazione non può essere presentata che come ipotesi.

Nella faccia posteriore del vaso è una rappresentazione poco interessante, trattandosi di una scena del ciclo dionisiaco, dove un satiro accompagna e eccita col bastone a camminare un mulo itifallico, come si presenta costantemente quello sul quale ritorna Hephaistos, sin

(1) *Mon. Inst.*, II, Tav. V; Stryk, *op. cit.*, p. 103.

(2) Braun, Annali, 1837, 2, 268; cfr. Waser, p. 78.

(3) *Arch. Zeit.*, 1863, Tav. 180 (Reinach, *R. V.*, I, 395), Ducati, *A. C*, fig. 527.

(4) Waser, p. 129 — ne è conservato solo il manico; l'ipotesi che sia una fiaccola è assurda (Waser, p. 74, nota 9).

(5) Il fatto rimane anche se si accetta l'idea dello Stryk che le pitture della seconda camera della tomba dell'Orco siano di mano diversa o posteriore di quelle della prima; perchè anche in tal caso, l'artista non poteva prescindere dall'esistenza di un'immagine di Caronte nella prima stanza. Quindi Tuchulcha non può essere « il vero nome etrusco di Charun », come dice lo Stryk, ma un altro demone dell'Inferno etrusco.

dal vaso François (1), davanti a loro è una Menade interamente nuda, come apparisce abitualmente nei vasi falisci, con solo una semplice sciarpa di velo con la quale si adorna.

Questa scena dionisiaca certo non si deve unire alla principale: ma a chi conosce quale parte le rappresentazioni dionisiache hanno nei monumenti funebri e specialmente nei vasi italioti, appare evidente che essa non è in contrasto con la scena dell'ultimo viaggio, ma ha anch'essa un carattere che ben si addice a un vaso chiaramenre dipinto con destinazione funebre.

Monumento dunque assai interessante il nostro, perchè aggiunge importanti particolari alla conoscenza dei demoni etruschi.

***

Anzitutto importante è studiare l'origine dei tipi e principalmente di Caronte, che anche in questo vaso ha quell'aspetto di orrida bruttezza che contrasta con quello veristico e bonario del γεραιὸς πορθμεύς che, nella sua barca, appariva nella Nekyia di Polignoto nella Lesche di Delphi (2) e che dovette influenzare l'arte industriale per il tipo delle lekythoi bianche della necropoli Ateniese (3).

Il tipo etrusco che noi studiamo e che, come ben osserva il Ducati (4), appare nel IV secolo a. C., è affatto differente.

Non parlo dell'aspetto orrido: già sin dall'età arcaica abbiamo le Gorgoni, quali quelle del tempio di Veio, dove si manifesta la speciale tendenza — per dirla con A. della Seta, geniale illustratore di tali capolavori — (5), di accentuare fino all'esasperazione ogni elemento del primitivo tipo ellenico, rendendo più brutto ciò che l'artista Etrusco aveva ricevuto già brutto dai Greci. E se dobbiamo veramente assegnare una data così antica a un frammento del Museo Vaticano, vicino al tipo gorgonico, comincerebbe a trovarsene uno di demone maschile (6).

Noi dobbiamo però studiare la genesi del tipo di Charun quale apparisce nell'arte etrusca dal IV sec. in poi, tipo accertato dalle iscrizioni, che si distingue anzitutto da quello greco, perchè non è il nocchiero che attende i morti portatigli da Hermes psychopompos; ma conduce egli stesso, insieme coi suoi aiutanti infernali, i defunti. Ora in Grecia, Charon, ignoto all'età omerica, ha una parte notevole nell'arte drammatica, sia tragedia che com-

(1) Reinach, *R. V.*, I, 135. Furtw.-Reichh., *G. VM.*, Tav. XI-XII.

(2) Paus, X, 28, 2.

(3) E. Pottier, *Étude sur les lekythoi blancs attiques;* Waser, p. 43 segg.

(4) P. Ducati; *Pietre funerarie felsinee* (estr. da *Mon. Acc. Lincei*, XX, 1911), col. 301.

Nella serie, per l'aspetto più bonario e per la veste, deve mettersi a parte il Charun del dipinto della tomba François di Vulci, (ripr. fotogr. del Garucci, in *Ausonia*, V. pag. 145).

(5) A. della Seta, *Antica arte Etrusca*, in *Dedalo*, I, (1921) p. 559 sgg.

(6) Albizzati, *Charòn dimonio*, in *Primato*, III, (1921) p. 17 sgg.

media, già nel V secolo, come vediamo tra l'altro dalle Rane di Aristofane (1) e deve ben presto aver assunto un carattere burlesco, come rivelano molti indizi, riassunti in età romana nei dialoghi di Luciano (2): E notiamo che le buche sotto la scena donde apparivano i morti e certo spesso il vecchio demone, erano chiamate Χαρώνειοι κλίμακες (3). Ora è noto quanto grande sia stata l'influenza del teatro nell'arte, specialmente nel IV secolo e non solo in Grecia, ma anche, e maggiormente, in Italia (4).

Per queste ragioni, si può porre la domanda se il tipo del Charun etrusco non sia derivato dal teatro (5). Ma c'è di più. Già il Martha (6) ha notato che quelle cerimonie funebri abituali presso i Romani (7) in cui si arrivò a far mascherare un attore da Vespasiano, in modo da farlo apparire con i vestiti e i gesti caratteristici del defunto, nelle solenni esequie dell'Imperatore (8), dovettero avere le loro origini in simili cerimonie etrusche; essendo questo il solo modo di spiegare tante rappresentazioni di tombe in cui appare il corteo funebre. E il Martha aggiunge che, pur essendo possibile comprendere la presenza di figure demoniache in tali cerimonie, nello stesso modo che si trovano, per convenzione familiare all'arte antica, quelle di Vittorie e di divinità nelle pompe trionfali, tuttavia è più giusto pensare a un certo numero di attori così camuffati. Ricorda infatti i passi di scrittori antichi che narrano come in guerra, per terrorizzare i Romani, gli Etruschi mandassero avanti sacerdoti mascherati da demoni con torce e serpenti (9); cosa che non si sarebbe certamente neppure pensata, se tale uso non fosse stato abituale. Qui occorre ricordare la strana rappresentazione della Tomba degli Auguri a Tarquini, che giustamente è datata alla fine del VI secolo (10), dove appare un uomo con un comico cappello a punta che porta in faccia una maschera, adorna di una lunga barba ed è rappresentato nell' atto di tenere un cane rabbioso che si avventa verso un povero uomo nudo, con il capo in un sacco, armato di clava, e che poi è rappresentato in fuga precipitosa dinanzi all'avversario, il quale, uccisa evidentemente la bestia e liberatosi degli impacci, lo

(1) Waser, p. 49; Rocco, op. cit., p. 28; Aristoph., *Ranae*, v. 180 sgg.

(2) Luc. *Menip.*

(3) Poll. IV, 127, 132 (αἱ δὲ χαρώνειοι κλίμακες κατὰ τὰς ἐκ τῶν ἑδωλίων καθόδους κείμεναι, τὰ εἴδωλα ἀπ' αὐτῶν ἀναπέμπουσιν).

(4) Per i vasi vedi Huddilston, *Greek tragedy in the light of vase-paintings*, 1898; Hauser in Furtw.-Reichh. *G. V. M.*, III, 62.

(5) Rocco, p. 44.

(6) J. Martha, *Art étrusque*, p. 418.

(7) Marquardt, *Privatleben*, I, p. 344.

(8) Svetonio, *Vesp.*, 19 « *et in funere Favor archimimus personam eius ferens imitansque, ut est mos, facta ac dicta vivi....* ».

(9) Liv., VII, 17; *Falisci Tarquinienses que alterum consulem prima pugna fuderunt. inde terror maximus fuit, quod sacerdotes eorum facibus ardentibus anguibusque praelatis incessu furiali militem Romanum insueta turbaverunt specie....* Cfr. *Florus*, I, 6, *Front.* II, 4, 7.

(10) Stryk, p. 38-42; *Mon. Inst.* XI, 25-26; *Annali*, 1881, p. 1 seg. (O. Keck); Ducati, *A. C.*, p. 265, fig. 255.

insegue. Tale personaggio è detto Fersu e, qualunque sia l'etimologia di tale nome (1) è geniale il riavvicinamento fatto indipendentemente dal Deecke e dallo Skutsch con la parola latina *persona* = maschera (2).

Tale maschera (3) ha già, come ben nota lo Stryk, un'aspetto assai cattivo e demoniaco, cosicchè il crudele gioco deve essere stato appunto un gioco funebre. Non dimentichiamo che tale è l'origine dei combattimenti di gladiatori (4).

Venendo a un prodotto del IV secolo, è seducente riconoscere una pompa funebre nello stamnos di Bomarzo, ora all'Antiquarium di Berlino (5), dove la rappresentazione del lato *b* più che la sorte dell'anima guidata da Charun, come pensa l'Ambrosch e da ultimo il Waser, è, come credono il Braun e l'Albizzati, da interpretare come parte del corteo che accompagna l'immagine del defunto. E in esso è un attore mascherato da Charun (6). Credo quindi che il tipo demoniaco di Charun e dei suoi compagni, sia stato realmente riprodotto da attori in cerimonie dell'antica Etruria (7).

Questo fatto di un Charun, realmente apparso per le vie delle città etrusche, spiegherebbe la sua introduzione nelle derivazioni etrusche di originali greci, come nel gran quadro del sacrificio dei prigionieri Troiani. Spiegherebbe ancora la varietà del tipo stesso, pur costante nei tratti caratteristici e questo proprio in un'arte che per rappresentazioni mitiche — come quelle delle urnette — è spesso di un'esasperante monotonia. Sarebbe un caso quindi uguale a quello dello ξόανον di Dionysos in quella serie di vasi attici del V secolo, raccolti dal Frickenhaus sotto il nome di *Vasi delle Lenee*, serie alla quale ho avuto la fortuna di aggiungere un nuovo tipo (8). Anche in essi le variazioni sono spiegate con quelle che realmente avvenivano ogni volta che si rinnovava l'abbigliamento dell'idolo.

(1) Per il Ducati ricorda Fersipnai = Persephone; per il Keck è forma derivata da Perseus (la cui derivazione regolare è però Ferse) (Skutsch, *Lingua etrusca* (tr. Pontrandolfl) p. 131).

(2) Skutsch, scr. cit, p. 104.

(3) Analoga a quella della tomba del Pulcinella (*Boll. Inst.* 1873, 75; Stryk, p. 42); Weege, tav. 90.

(4) Nicol. Damasc. in *Athen.* IV, 153.

(5) Furtwängler, *Vasensamml. in Antiq. zu Berlin*, n. 2954. Il vaso fu pubblicato dall'Ambrosch nel *de Charonte etrusco* (1837), p. 67, Tav. II (e III). (Cfr. E. Braun negli *Annali Inst.* 1837, p. 272) come afferma il Waser, p. 138, n. 24. L'Albizzati, che lo dice inedito, ne pubblicò una fotografia nei *Mélanges Éc. Française* XXXVII (1918-19), p. 107 segg.; n. 5, fig. 3, 4; riprodotta nel *Primato*, III. p. 25, fig 6, 7.

(6) Cfr. Stryk, p. 103 a proposito della pompa della tomba del Tifone, nella quale riconosce i guidatori di una pompa gladiatoria, alcuni dei quali facevano la parte di demoni.

(7) Già l'Ambrosch, pur in mezzo alle sue strane teorie, intravvide le somiglianze tra le descrizioni dei poeti del teatro e le rappresentazioni Etrusche di Charun, in modo che crede che esso avesse origine dai scenici travestimenti dei tragici e comici poeti (*Ananli Inst.*, 1837, p. 254; Dennis, *Cities and Cemeteries of Etruria*, II, p. 183).

(8) A. Frickenhaus, *Lenäenvasen*, 72 *Winkelmannsprogr.*, 1912. L'illustrazione del tipo nuovo da me ritrovato è data nell'*Annuario della Scuola Italiana di Atene*, di imminente pubblicazione.

Che il tipo di Charun sia quello di una vera e propria maschera ce lo dimostra poi il confronto con un'opera d'arte del IV secolo, il cui carattere fliacico è sicuro, voglio dire il cratere frammentario di Assteas, con la parodia dell'episodio di Cassandra, illustrato dal Gabrici in questa stessa rivista (1). E' Aiace infatti che abbraccia il Palladio ed è colpito da Cassandra. Orbene esso con la sua faccia da brigante, come dice il Ducati, col naso grifagno, con gli scomposti e ispidi peli della barba e della chioma, ha stretta somiglianza col tipo di Charun quale apparisce nel cratere Zamboni e negli altri monumenti citati.

Se dunque in un vaso fliacico trovassimo rappresentato quel Charon umoristico che sappiamo essere stato un personaggio della commedia (2), il suo tipo non potrbbe essere che quello adoperato per Aiace, con l'aggiunta di alcuni elementi bestiali propri della figura demoniaca, quali ad esempio le orecchie come quelle dei sileni, e avremmo così il tipo stesso del Charun etrusco. Questi tipi fliacici sono degni di particolare attenzione. Il Romagnoli ad esempio ha dimostrato la sopravvivenza del tipo negroide nelle Ninfe che assistono alla scena del vaso di Chiron (3), derivate dalle rappresentazioni dei δρώμενα cabirici, tipo di orride streghe a cui somigliano i più dei personaggi femminili dei φλύακες come gli αὐτοκάβδαλοι della commedia attica rassomigliano perfettamente agli attori fliacici. Ed egli, dopo aver illustrato tutte quelle schiere d! demoni che escono dal santuario per calcare le scene, ricorda come i loro tipi debbono essere fissati in un'antichità assai remota, pre-minoica, e suppone che essi possano essere testimonianza di un inconsapevole ricordo di un antichissimo tipo negrita in Europa.

Anche per ciò c'è una corrispondenza in Etruria nel tipo negroide di demone infernale, come quello (probabilmente Tuchulcha) della tomba del Tifone.

Sopravvivenza anch'esso di antichissime tradizioni indigene o tipo d'importazionc straniera?

Esulerebbe dai limiti dell'illustrazione di un monumento, sia pure pregevolissimo, affrontare tutte le complesse questioni connesse coi tipi demoniaci etruschi. Quanto in essi è autoctono, quanto derivato dall'arte greca, specialmente dell'Italia meridionale? Certo, nel IV-III secolo, l'influenza ellenica aveva preso il sopravvento assoluto nell'arte etrusca, come ci dimostrano non solo i tipi e le forme artistiche, ma tutta la serie di rappresen-

(1) E. Gabrici, *Frammento inedito di un vaso di Assteas* ecc., in *Ausonia* (1910) p. 56, Tav. III, Ducati, *A. C.*, p. 434, fig. 425 (il vaso però non ha purtroppo mai fatto parte del Museo di Villa Giulia; mi si assicura sia stato comprato per il Museo Teatrale di Milano). Esso è della metà del IV secolo, secondo la datazione di Assteas del Patroni *(Ceramica dell'Italia meridionale)* o del primo ventennio di quel secolo, come sostiene il Gabrici (pag. 68). La cronologia dello Hauser (Furtw.-Reichh. III, pag. 60) della fine del IV secolo è insostenibile.

(2) Waser, pag. 49.

(3) E. Romagnoli, *Ninfe e Cabiri*, in *Ausonia*, II (1908), pagg. 141 segg., fig. 24,

tazioni di miti ellenici che invade persino l'arte industriale dalle urnette funebri del più modesto materiale e non sarebbe maraviglia se anche gli uomini mascherati da Charun o dagli altri demoni etruschi nelle pompe funebri avessero preso le sembianze dei personaggi mostruosi del teatro ellenico. Ciò è confermato dalle due maschere di terracotta della raccolta Faina, (1) che evidentemente riproducono esattamente le maschere veramente portate.

Tali maschere orvietane appartengono alla serie delle tante scoperte nelle tombe etrusche, dove dovevano decorare le pareti, per l'osservazione di W. Helbig (2) di averle trovate ai piedi delle pareti stesse sulle quali restavano ancora tracce dei chiodi che le sostenevano. Citerò quelle della collezione Castellani trovate a Vulci (3) e le altre, pure Vulcenti, del Museo Torlonia (4), datate nel III Sec. av. C., che riproducono maschere del teatro. Tra esse non mancano i tipi caricaturali e quelli feroci.

A questo proposito sono lieto di pubblicare un rilievo di terracotta inedito, del Museo di Villa Giulia. E' un rivestimento di trabeazione, già appartenente al dott. Angelo Signorelli, che ne possedeva due uguali. Fu acquistato dal Museo nel 1916 ed è inventariato col n. 27153.

Largo 475 mm. e alto 450, si divide in tre zone, separate da listelli.

La zona superiore è strigilata, con tracce di color rosso; quella più bassa è decorata con palmette entro girali, con tracce di color bruno su fondo rosso. Importante è la zona mediana, dove, su un fondo azzurro, sono due teste ad alto rilievo dipinte in rosso (fig. 9). Orbene, esse, dal caratteristico profilo (fig. 10), sono di un tipo che è proprio quello della seconda maschera Faina. La somiglianza è tale che il prototipo deve essere lo stesso, anzi fa sospettare che tutte appartengano a uno stesso artista e che anche la terracotta di Villa Giulia, insieme con altre allora acquistate e che saranno da me pubblicate altrove, possa essere di provenienza Orvietana. Queste maschere che hanno anche la dimensione solita di quelle che si rinvengono nelle tombe, furono applicate sul fondo quando la creta era ancora molle, e, dal più accurato esame, risulta certissima la loro appartenenza originaria alla lastra, con la quale formano un tutto solo.

L'artista che le eseguì venne così a formare un insieme singolarissimo nella serie delle terrecotte decorative di una trabeazione. Naturalmente in questo caso, tali maschere non presentano i fori, che nelle maschere isolate furono fatti per il loro particolare uso.

Come altro esempio dell'impiego decorativo di tale immagine demoniaca, ricordo il rhyton dell'Antiquarium di Monaco di Baviera, segnalato da A. Furtwängler come uno

(1) *Primato*, *scr.*, *cit.*, fig. 4, 8; 5, 9. Noto la somiglianza del tipo con quello dell'urna di Volterra con Oreste e Pilade, dove Charun è caratterizzato anche dall'iscrizione (Brunn-Körte, *Ril. urne etr.* I, tav. LXXX, 10; Waser, p. 127, 1). Cfr. pure il demone che esce dalla porta dello Hades nei lati minori dell'urna del Museo di Chiusi (Brunn-Körte, *op. cit.*, II, XLVI, 12 a.).

(2) in *Bollett. Inst.*, 1879, pag. 30.

(3) *Mon. Inst*, XI, Tav. XVIII; art. di B. Arnold in *Annali*, 1880, p. 75-78.

(4) *Mon. Inst*, XI, Tav. XXXII; *Annali*, 1881, pag. 156 e segg. Tav. d'agg. I e K. (E. Maass).

dei capolavori della collezione. L'illustre studioso vi riconobbe « una testa di Caronte, il demone etrusco della morte, dai lineamenti brutti e cattivi » e osservò che i monili da esso ora portati alle orecchie e al naso forse non gli appartengono. Di questo vaso, che il Furtwängler chiama a buon diritto « un capolavoro dell'arte dell'Etruria meridionale del IV secolo » e che destò la mia ammirazione quando anni or sono visitai l'Antiquarium,

Fig. 9.

sono state recentemente pubblicate due buone fotografie, che permettono di giudicare, anche senza la visione dell'originale, fino a che altezza giungesse il genio decorativo degli Etruschi nel periodo che stiamo studiando (1).

(1) A. Furtwängler, *Das K. Antiquarium zu München* (1907), p. 20, (*Erster Saal, Schrankaufsatz 29*). Le fotografie di questo vaso, che quindi non era « ignoto agli studiosi », sono state pubblicate da C. Albizzati nello *scr. cit.* nel *Primato*, 1921, num. 1-2, p. 18-19; figg. 2 e 3.

Parmi perciò dimostrata l'esistenza di una vera e propria maschera di Charun nel IV-III secolo a. C.

La maschera quindi da essa derivata che riapparve in età imperiale nell'arena del circo a raccogliere i morti, non era evidentemente che una rievocazione della vecchia tradizione (1).

Se d'altra parte ammettiamo con l'Arnold e il Maass che gli originali di tali maschere

Fig. 10.

venissero importati dalla Campania, avremo la prova di relazioni del tipo con l'Italia meridionale.

Le somiglianze con gli attori (e tra l'orrido e il comico spesso il distacco è minimo) doveva estendersi anche alla tunica corta, generalmente bianca, e agli accessori dell'abbigliamento, come quella specie di diadema raggiato del demone di destra (Tuchulcha) del

(1) Tertullian, *Apolog.* 15; *ad nat.* I, 10.

nostro cratere triestino che ha un perfetto riscontro con quello portato da Arete e da Alkinoos nel cratere fliacico del Louvre (1). E il grosso martello di Charun non somiglia alla bipenne colossale di Hephaistos nella scena della nascita di Elena, rappresentata nel cratere del Museo di Bari, illustrato dal Romagnoli? (2). Un documento di questa origine dal teatro si avrebbe infine forse in un vasetto, di cui non ci risulta sia stata mai data una riproduzione, ricordato dal Körte, nello scritto più volte citato (3). Apparteneva nel 1879 al Sig. Marzi di Corneto e vi era rappresentato un carro a quattro ruote tirato da cani, con entro l'immagine del defunto. « Segue — dice il Körte — a grandi passi una figura piuttosto burlesca col membro staordinariamente grosso, la quale a giudicare dal martello che porta, certamente deve essere Caronte ». Purtroppo non ne sappiamo di più e quindi non possiamo decidere se questa figura avesse il caratteristico aspetto degli attori del teatro; ma la testimonianza del Körte è così autorevole che, citando per di più egli il vaso nell'illustrazione di monumenti con rappresentazioni infernali, la interpretazione per Charun deve essere ritenuta molto probabile.

E, senza più indugiarci in sì ardua questione, concludiamo, lieti di aver ritrovato una sì importante rappresentazione della serie di quelle riferentesi alle tradizioni etrusche d'oltretomba, dove compaiono quei tipi demoniaci, la cui immagine dovette tanto imprimersi nella mente del popolo, che forse non a caso molti tratti di essa ricompaiono nel tipo medioevale e del Rinascimento (4) del diavolo del nostro Inferno cristiano.

Natale, 1921.

G. Q. GIGLIOLI.

(1) *Mon. Inst*, VI-VII, Tav. XXXV, 2 = Reinach, *R. V.*, I, p. 153. Cfr. *Ausonia*, II, pag. 171, fig. 23.

(2) E. Romagnoli, *Vasi del Museo di Bari con rappresentazioni fliaciche*, in *Ausonia*, II (1908), p. 243 e segg, fig. 10.

(3) *Annali Inst.*, 1879, p. 304; Waser, p. 139, n. 25.

(4) Così, ad esempio, il diavolo del Giudizio Universale dell'Angelico alla Galleria nazionale di Arte Antica in Roma, e quelli del Giudizio Universale di Michelangelo hanno piedi da uccello di preda, lunghe orecchie animalesche, bocca larga, zanne, ispida e rada barba. Il diavolo cristiano poi ha, come i demoni di tipo negroide, la caratteristica del color nero della pelle.

STUDI
INTORNO AI FRONTONI ARCAICI ATENIESI

I.

PER LA RICOSTRUZIONE DI UN FRONTONE ARCAICO IN POROS

I. — IRRAZIONALE RICOSTRUZIONE DEL FRONTONE.

I numerosi e magnifici frammenti di sculture in poros o calcare tenero, e in marmo tornati alla luce sotto gli attoniti occhi degli studiosi dell' arte antica durante i fortunatissimi scavi dell' Acropoli di Atene, tra il 1885 e il 1891 (1), ci hanno permesso non solo di allargare a dismisura l'orizzonte delle nostre cognizioni sulla scultura greca, ma hanno ancora servito e servono a identificare e ricostruire intere parti di monumenti architettonici, come i frontoni figurati dei templi. Ricca di tempii era certamente l' Acropoli, prima dell' invasione persiana (2), e noi che abbiamo una nozione abbastanza esatta del tempio greco esternamente figurato sin da tempi antichissimi, non troviamo obbiezioni alla regola che i frontoni anteriore e posteriore di un tempio attico del VI secolo potessero essere adorni di sculture. Fosse questa una delle manifestazioni del finissimo senso estetico proprio anche alle primitive popolazioni elleniche, quello che si suole indicare convenzionalmente come il fenomeno psico-patologico dell' *horror vacui*, oppur fosse un omaggio spontaneo di ricchezza e di lusso alla divinità, è certo che i frontoni anche dei più antichi templi attici, erano di regola adorni di figure scolpite in rilievo più o meno forte, e anche a tutto tondo. Si comprende, quindi, come molti dei frammenti scultorî arcaici rinvenuti sull' Acropoli, abbiano effettivamente appartenuto o si ritengano appartenere a decorazioni frontonali, e come una delle più ambite fatiche degli studiosi innamorati dell' arte greca arcaica, sia quella appunto di tentare la ricostruzione di taluno di codesti frontoni.

A tali tentativi di ricostruzione hanno atteso finora dotti specialisti, come Furtwängler, Brückner, Wiegand, Lechat, Schrader, Heberdey. Ma a parte la loro utilità innegabile per il fatto che ci permettono di valutare alla stregua di un' organica e complessa significazione originaria, non già singole figure scolpite, ma frammenti, spesso quasi insignifi-

(1) Guy Dickins, *Catalogue of the Acropolis Museum* (London, 1912), vol. I, Introd., pag. 1 segg.

(2) Th. Wiegand, *Die archaische Poros-Architektur der Acropolis zu Athen*, pag. 148 segg.

canti, di figure, è certo che simili tentativi, compiuti in mezzo alla più disperante scarsità di materiali, sono più o meno parzialmente ipotetici e lasciano quasi sempre libero il campo alla discussione e a nuove eventuali più soddisfacenti ricostruzioni (1).

Uno dei meno felici tentativi del genere è sembrato a me, dopo maturo esame, il frontone in poros prima ricostruito da Wiegand e Schrader, modificato quindi da Furtwängler e per ultimo da Heberdey (2), ritenuto come uno dei frontoni appartenenti all'Hecatómpdon, cioè al primo tempio storicamente noto, dedicato ad Atena sull'Acropoli della città omonima (3).

Fig. 1. *(Fot. Scuola Archeol. Ital. di Atene).*

La decorazione frontonale in discorso, così come la vediamo ricostruita (fig. 1), consta, al centro, di due figure asimmetriche, sedute, raggruppate insieme strettamente, una

(1) E questo il caso del frontone dell'Acropoli, con la Gigantomachia, già ricostruito da Furtwängler e ultimamente modificato da H. Schrader, *Zur Komposition der Gigantomachie* etc., in *Jahreshefte d. Oesterr. Arch. Inst.*, vol. XIX-XX (1919), pag. 154 segg., e *Beiblatt*, ivi, 329 segg. (Heberdey), 341 segg. (Schrader).

(2) Dickins, op. cit., pag. 62.

(3) Il frontone ricostruito è riprodotto in Springer-Michaelis-Wolters, *Kunstgeschichte* (11ª ediz., 1920), pag. 179.

Ved. inoltre Dickins, op. cit., pag. 62 segg. Frontone ritenuto rappresentare l'entrata di Eracle nell'Olimpo; eseguito circa la metà del VI secolo (ivi, pag. 18) e contemporaneo del vaso François. Esso è detto anche semplicemente « The Introduction pediment ». Cfr. Reinach, *Répertoire des reliefs*, I, pag. 42, 3.

di profilo, l' altra di fronte. Le ali del frontone sono poi occupate, nella ricostruzione del Wiegand, da due enormi mostri anguiformi, i quali snodano in ampie spire il loro corpo, in modo da colmare alla meglio gli spazi rimasti liberi alle ali; nella ricostruzione di Heberdey, che ci offre soltanto il centro e una parte dell' ala destra del frontone, da una serie di figure, tra cui Eracle, tutte rivolte verso sinistra, cioè verso il centro del frontone. Sebbene quest' ultima ricostruzione sia passata finora, ch' io mi sappia, senza obbiezioni, essa presenta tuttavia, ad occhi spregiudicati, caratteri così marcati di insufficienza, da non poter esser passati in silenzio.

Non risultami ancora pubblicata la illustrazione scientifica del frontone ricostruito, dalla quale risultino tutte le circostanze e i dati di fatto che hanno permesso e suggerito il tentativo di ricostruzione parziale che abbiamo sott' occhio (1). Dobbiamo perciò ricorrere all' opera di Teodoro Wiegand (2), nella quale sono illustrati isolatamente i frammenti di sculture in poros, e al Catalogo del Museo dell' Acropoli (vol. I), compilato da Guy Dickins (3), ivi essendo per la prima volta illustrata, sia pur in maniera insufficiente, la detta ricostruzione per intero. La chiarezza della riproduzione fotografica che accompagna il nostro testo, ci permetterà di aggiungere importanti rilievi.

Osserviamo anzitutto quali siano i dati materiali di fatto che costituiscono i capisaldi di tutta quanta la ricostruzione. E' ovvio che bisogni in questo caso fermarsi al gruppo centrale, in cui l'elemento più completo e importante è dato dalla figura di Zeus. La figura scolpita in altorilievo, ricostruita da più pezzi e incompleta, rappresenta il dio barbato e coronato, vestito di chitone manicato, ionico, e di himation, mentre se ne sta seduto su trono di profilo a destra, poggiando i piedi su di uno sgabello. La mano destra, protesa, stringeva forse il fulmine; sulla mano sinistra, si crede, posava l' aquila. La statua così concepita, in grandezza naturale, poteva misurare con tutto il sedile, secondo la ricostruzione di Heberdey, un' altezza massima di m. 0,97 (4). Sullo stesso sgabello sul quale dovevano posare i piedi del dio, anzi soltanto il piede destro, l' altro, come sembra, essendo stato risolutamente soppresso dallo scultore, visto che non si trattava che di un altorilievo, trovasi dalla parte interna del piede, il piede destro frammentario di un' altra figura, muliebre, vista di fronte, nonchè qualche cosa come il piede di un trono, che non è quello

(1) Ved. nota 3 a pag 149.

(2) Op. cit., pag. 97 segg.

(3) *Catal.* cit., pag. 62 segg.

(4) Il torso di Zeus è riprodotto oltre che a colori, da Wiegand, op. cit., tav. VIII, anche da Lechat, *Au Musée de l'Acrop.*, pag. 91, e da Perrot, *Hist. de l'Art*, VIII, fig. 276. — Il dott. G. Guidi, della R. Scuola Archeologica di Atene, al cui Direttore, prof. A. Della Seta, mi rivolsi per le misure precise della statua, mi ha corteseeente fornito i dati seguenti:

altezza della statua seduta ricostruita m. 0,88 (Dickins: m. 0,90);

altezza dello scanno ricostruito m. 0,07;

larghezza massima del torace m. 0,21;

profondità del rilievo all'altezza del torace, con le braccia m. 0,33 (Wiegand, op. cit., m. 0,37);

profondità del rilievo all'altezza del torace, senza le braccia, m. 0,22.

di Zeus (1). Per merito unicamente, a dir vero, di quest' ultimo particolare assai dubbio, è sorta la necessità di un secondo trono, il quale formerebbe un angolo retto col primo, essendo collocato di fronte al riguardante, insieme con la figura che l'occupa. Un torso di statua muliebre, vestita di semplice chitone, presentando dimensioni di poco minori e peculiarità stilistiche affini al busto di Zeus, fu da Wiegand battezzato per un busto di Hera, da Lechat e da Furtwängler per un busto di Atena, e questa divinità fu data come compagna allo Zeus. Ma l'ipotesi più accreditata rimane la prima (2), che cioè si tratti di Hera. Wiegand aggiunse alle predette figure sedute, da una parte e dall' altra del frontone, il complemento, abbastanza semplice, di due serpenti. Furtwängler, avvertendo il vuoto di quella ricostruzione, complicò alquanto la cosa, sopprimendo uno dei serpenti, e collocando al posto di quello il notissimo Tifone tricorpore, oltre ad una figura centrale di Hermes in movimento. Heberdey sostituisce al posto dei mostri diverse figure umane ch' egli ha cercato di identificare tra i detriti statuarî dell' Acropoli. Le varie ricostruzioni, però, sono forse tutte ugualmente lontane da quello che poteva essere l'aspetto originario del frontone.

Conviene anzitutto considerare che le due figure principali, così come sono state disposte nella ricostruzione del frontone, sono aliene dallo sviluppare un' azione qualsiasi e dal completarsi a vicenda, in vista di una possibile azione (3). E' troppo evidente che la figura di Hermes introdotta da Furtwängler, insieme a quella del Tifone tricorpore, non era che un' aggiunta, più che ipotetica, arbitraria, in nessun modo giustificata dall' indole e dall' aspetto delle figure principali. Altrettanto dovremo però dire delle figure aggiunte da Heberdey, anche se ragioni pratiche, come le proporzioni dei personaggi e la materia e lo stile, possano conferire all' ipotesi una certa verisimiglianza. La quiete assoluta che regna in mezzo alle figure, è cosa affatto nuova nel genere. Sui frontoni dei templi greci, a co-

(1) Th. Wiegand, op. cit., pag. 101:

« Nun sah Schrader, dass rechtwinklig zu der Richtung dieses 18 cm. larger Fusses (di Zeus) und von dessen Zehen sich die kleine Zehe eines aus dem Reliefgrund im Vorderansicht heraus gearbeiteten Fusses zeigt, aber dem noch eine Spur blauen Gewandes erhalten ist ». Nella Guida cit. del Dickins non si fa parola che del piede di una seconda figura.

Riporto qui le osservazioni del Dickins riguardo alla figura di Zeus e all'altra di Athena od Hera: « The upper left arm was intested into a square cutting, and a similar, though smaller, cutting served for fastening the right foot.... To his right and slightly further from the centre of the pediment is a female figure seated full face. *Her connection with Zeus is proved by the existence of part of her foot on the same fragment as that of the male figure, and also by correspondence in the background.* Missing are her head.... and all the body below the waist, except a fragment of the right foot.... The height of the neck from the ground is 70 m., which allows 215 m. for the head. This seems to preclude the possibility of a helmet, and so makes it highly probable that the figure represented is Hera and not Athena, especially as there is no aegis, etc. ». Non mi risulta in che consista esattamente, nè mi parrebbe in ogni modo decisiva, l'asserita « correspondence in the background ».

(2) Dickins, *Catal.*, l. cit.

(3) Viene qui naturalmente ritenuta *a priori* non dimostrata e non dimostrabile l' ipotesi della « entrata di Eracle nell' Olimpo ».

minciare dai frontoni principali più antichi conosciuti, e cioè dal frontone attico con Eracle e l' Idra (1), e dal frontone di Delfi con la lotta per il tripode (2), si raggruppa non solo un numero limitato di personaggi insieme uniti da un' azione comune, ma quest' azione è in genere così vivace ed energica, così piena di movimento, si tratti di combattimenti o d' imprese d' altro genere, che non è concepibile una posa perfettamente statica e idealmente isolata per nessuno dei personaggi.

In mezzo alla rigidità e uniformità delle linee del tempio, sembra che l' artista abbia voluto approfittare dei frontoni, per concentrarvi, con una grande composizione scultoria, tutta la vita che si sentiva capace d' infondere all' opera d' arte. Bisogna scendere, in ordine cronologico, sino al frontone di Enomao del tempio di Giove in Olimpia, per trovare in una composizione che oggi si direbbe accademica, delle figure scolpite in una posa statica e rigida frontale, quasi ieratica; ma l' azione che le figure esteriormente considerate, *in piedi* e pronte ad agire, non isviluppano, è tuttavia chiaramente intesa e risulta alla mente del riguardante dal legame logico, intimo, che solo può correre tra personaggi per tradizione partecipanti a un' azione mitologica unica ed inscindibile. Si arriva in tal modo sino ai tardi frontoni etruschi, sino al grande frontone fittile di Luni, incompleto (3), per trovare una composizione statuaria frontonale, in cui lo stesso gruppo centrale di figure, sia rappresentato seduto di fronte, come avverrà poi sui frontoni istoriati romani, con la Triade capitolina.

Ma non tutto, nella ricostruzione del nostro frontone, si riduce ad un anacronismo storico-artistico, cosa cui non si può a meno, tuttavia, di dare il necessario rilievo. I frontoni del tempio greco, dove tutto è semplicità, ordine, simmetria, sono necessariamente le parti più in vista dell' edificio e quelle nelle quali più facilmente s' indugia l' attenzione del visitatore, nello stesso avanzarsi da lungi verso il tempio. La medesima semplicità e simmetria di stile non possono a meno di manifestarsi nella composizione figurata dei frontoni. La legge che vige incontrastata nelle composizioni frontonali, arcaiche, si è che al centro di ciascun frontone si vegga il protagonista come figura dominante, quasi sempre un' immagine di divinità, cui la maggior altezza del frontone al centro, permette di sviluppare in maggior misura le proporzioni corporee, rispetto agli altri personaggi, oppure, più di rado, un gruppo di due figure affrontate (4). Siccome però la composizione frontonale greca è sempre piena di vita e di movimento, non è quasi mai possibile che ai lati della figura o del gruppo centrale, possa essere raggiunta la simmetria assoluta di gruppi e d' atteggiamenti, propria di una composizione statica.

(1) E' questo il frontone riconosciuto come il più antico fra quelli dell'Acropoli di Atene — Lechat, *La sculpture attique avant Phidias*, pag. 24 segg. G. Dickins, op. cit., pag. 17.

(2) Perrot-Chipiez, *Hist. de l'Art*, IX, pag. 365.

(3) Sul frontone fittile di Luni, ved. Milani, *Il R. Museo Arch. di Firenze* (1912), pag. 248 segg. e Atlante, tav. C.

(4) Ved. in proposito A. Furtwängler, *Aegina*, pag. 319 (frontone della Gigantomachia).

Anche in un frontone di tempio greco, però, una figura seduta centrale, con un'altra seduta immediatamente a sinistra, presuppone a destra la presenza di una terza figura seduta (1). Ed era questa l'opinione convinta del Lechat (2), per quanto si riferisce al frontone in discorso. Ma una composizione simile, se risponde a esigenze rigorose di simmetria, manifesta d'altra parte una stasi e rigidità addirittura eccessive per un'opera d'arte greca. Ruppe Furtwängler quella stasi e rigidità, sostituendo una delle figure laterali sedute, con una figura in cammino. Lo Heberdey, poi, lascia vuoto il centro del frontone e sposta leggermente le due figure centrali, una a sinistra, l'altra a destra. Anche così attenuata, però, la rigidità delle composizione permane, con l'aggravante di essere asimmetrica e di rivelare maggiormente il vuoto.

Prescindendo ora da ragioni d'indole estetica e storica, come pure dall'assenza di azione e di un contenuto mitologico ben determinato, e addentrandoci nel campo strettamente pratico, altre difficoltà troviamo, che c'impediscono di accettare l'ultima ricostruzione. I frontoni greci non solo portano tutti un numero più o meno ristretto di figure, ma queste, graduate per altezza, poggiano i piedi tutte sopra un'unica linea frontale, in modo da essere equidistanti dalla parete di fondo del frontone. A questa, che per l'arte attica è una regola senza eccezioni, verrà meno soltanto l'arte ellenistica coltivata in Etruria, e quindi l'arte romana, con figure e gruppi di figure collocati su diversi piani, a diverse profondità.

Ora vediamo che, mentre la figura di Zeus, collocata di profilo, disegna un angolo retto con l'altra divinità seduta, collocata di fronte, e deve perciò trovarsi alla massima distanza possibile dalla parete di fondo del frontone, nel medesimo tempo le varie figure che si allineavano in piedi a destra e a sinistra del gruppo centrale, per aderire al fondo del frontone, come vuole la ricostruzione dello Heberdey, dovevano necessariamente trovarsi a una profondità maggiore della prima. Già sappiamo, però, che il rilievo sculturale, alto o basso che sia, con una sola fila di personaggi, come è il caso del frontone attico, non permette che questi oltrepassino una certa linea a tutti comune, parallela alla parete di fondo. Le figure sono cioè disposte sopra un solo piano, o su due. Nel caso del frontone in discorso, accettando in tutto e per tutto l'ultima ricostruzione, le varie figure rimangono collocate non su due, ma su tre piani, pur avendo i piedi tutte allo stesso livello o quasi, secondo una concezione del rilievo contraria alle leggi dominanti non solo nell'arte greca arcaica, ma nell'arte di tutti i tempi.

D'altra parte il timpano dei frontoni greci, specialmente arcaici, non è mai molto profondo, e nel caso di figure frontonali ad altorilievo o a tutto tondo, presenta appena

(1) Ciò forma un sistema di composizione chiuso.

(2) H. Lechat, op. cit., pag. 53 segg. — Della terza figura assisa a sinistra il Lechat afferma che questo « troisième personnage assis est perdu entièrement ». — Possiamo credergli, non essendo mai esistito.

la profondità strettamente necessaria per la collocazione delle figure sopra un unico allineamento. Il gruppo frontonale prima ricostruito da Wiegand e Schrader, costituirebbe, colla sua notevole profondità, una vera eccezione (1). Ma si tratta di un'eccezione, le cui ragioni non riposano su dati di fatto e che in certo modo ripugnano alla realtà conosciuta.

Si veda infatti: il busto superstite di Zeus, alto m. 0,65, ha uno spessore frontale di oltre cm. 33, tenendo conto che la figura è lavorata ad altorilievo e presenta abbozzato e spianato il fianco sinistro, che restava invisibile. La gamba sinistra, sembra, mancava del tutto. Ciò non potè essere già per risparmio di lavoro, ma unicamente per ristrettezza di spazio. Nella ricostruzione accennata, però, è inevitabile supporre che le figure centrali di Zeus e di Hera sedute la prima di fianco, l'altra di fronte, fossero collocate in modo che la linea individuata dalle ginocchia della figura femminile, collocata di fronte, aderente col dorso alla parete di fondo del frontone, descrivesse un angolo retto con la linea individuata dalle ginocchia della figura laterale, il vertice dell'angolo venendo a cadere nel punto di tangenza fra le due figure. Ammessa una tale collocazione, ne deriva che la parete di fondo del timpano, lungi dall'essere aderente o quasi, come dovrebbe, al fianco appositamente spianato della figura di profilo, debba essere fatta arretrare per una misura corrispondente a quella della lunghezza o profondità di base di una figura seduta di fronte con relativo trono. (2).

Quante anomalie, unicamente a causa di questa figura sul significato stesso della quale non regna la più assoluta concordia! (3).

Un' altra, e forse non ultima conseguenza dell' irrazionalità della nota ricostruzione, è un errore inconcepibile di prospettiva in cui sarebbe incorso l' artista, giacchè la figura femminile seduta di fronte, mentre per l' importanza che le deriva dalla collocazione, dovrebbe rappresentare il motivo idealmente e materialmente dominante e più in vista, rimane invece senza rimedio nascosta in gran parte all'occhio del riguardante, a causa

(1) La profondità, infatti, dei frontoni del tempio di Aphaia in Egina, posteriore di oltre mezzo secolo all'Hecatómpedon, è di m. 0,63 (Furtwängler, *Aegina*, tav. 34); dei frontoni del Partenone m. 0,91 (*Antike Denkmäler*, I, tav. 58; Collignon, *Hist. de la sculpt. grecque*, II, pag. 19); del cosidetto Theseion di Atene, m. 0,49 (Sauer, *Das sogenannte Theseion*, pag. 19); del tempio di Giove in Olimpia, m. 0,84 (Curtius-Adler, *Olympia Ausgrabungen*, vol. I, tav. XIII).

(2) Tale problema, d' importanza fondamentale per la ricostruzione del frontone, eseguita nella maniera che si vede a fig. 1, è stato ivi facilmente evitato, non risolto, per il fatto che della figura muliebre non rimane intatto che il busto, essendo del tutto mancante la parte sporgente rappresentata dalle gambe ripiegate e dalle ginocchia sporgenti.

(3) Nel più recente lavoro di M. Collignon, *Le Parthénon* (Paris, 1914), pag. 11, non solo si accetta il restauro del frontone secondo la forma che ha praticamente ricevuto e l' interpretazione che ne fu data, ma è detto pure, con candida sicurezza, che Eracle è quivi « conduit par Iris et Hermès (?) en présence de Zeus et d'ATHÉNA qui occupent le centre de la composition ».

della profondità. Solo di lontano e dall' alto sarebbe stato possibile godere la vista dell' intero gruppo.

Si tenne già per dimostrata l'ipotesi che il frontone rappresenti l'entrata di Eracle nell' Olimpo. Però, mentre non possiamo finora ammettere l' assenza d' Atena in una composizione del genere, è d' altra parte difficile supporre che sopra un frontone dell' Acropoli, appartenente, come sembra, al più vetusto tempio della dea, l'immagine di questa sia stata ridotta al semplice ufficio di personaggio secondario, nei riguardi delle figure centrali, sapendo che a quella seduta di fronte spetta non la denominazione d' Atena, ma di Hera.

Hera è poi una divinità priva di alcun rapporto diretto sia col supposto mito rappresentato, nelle varie illustrazioni del quale essa disimpegna una funzione secondaria, sia con la divinità alla quale era dedicato il tempio, cioè Atena. Poichè, quindi, così la identificazione, come la vera collocazione dei personaggi principali, è lungi dal corrispondere a quella proposta, è pur ragionevole concludere che anche il mito adombrato nel frontone non sia forse quello che sin qui si è creduto di riconoscervi. L' associazione delle figure, perciò, quale si vede nel frontone parzialmente ricostruito, non corrisponde allo stato originario delle cose, nonostante le affinità stilistiche e altre circostanze favorevoli osservate nei singoli pezzi scultorî.

Unico argomento a favore della detta ricostruzione, rimangono le tracce di altra figura sopra lo sgabello presso il piede destro di Zeus, e cioè, secondo le parole di Wiegand: « die kleine Zehe eines aus der Reliefgrund in Vorderansicht herausgearbeiteten Fusses », tracce di veste azzurrina vedute da Schrader, e il visibile dado in tufo, interpretato come il piede di un trono. Resta a vedere come da quei modesti residui si possa trar frutto, senza ricorrere ad una ricostruzione come quella sopra esaminata.

II. — PER UNA NUOVA RICOSTRUZIONE DEL FRONTONE

a) Le Fonti Vascolari

Avremmo avuto il torto di esserci troppo dilungati a dimostrare l' irrazionalità e l' infondatezza di una simile ricostruzione frontonale, se la facilità con la quale la ricostruzione fu proposta, non fosse superata dalla facilità con cui essa fu finora accolta, senza riserve.

Per chi vorrà riconoscere la giustezza delle nostre argomentazioni, ben poco rimane del frontone dell' Hecatómpedon, come lo si vede oggi ricostruito al Museo dell' Acropoli. Una cosa rimane salda tuttavia, ed è la figura centrale di Zeus. Questa è davvero degna di appartenere a un grande frontone, come a frontoni appartengono anche le figure in piedi, senza che si possa in modo assoluto dimostrare la stretta loro associazione con la figura seduta. D' altra parte, quelle figure nessun indizio possono darci intorno alla composizione

centrale. La figura di Zeus, invece, costituisce non solo il nucleo centrale di una composizione scultoria, ma ci procura, come vedremo, la chiave per rintracciare tutta quanta la composizione originaria.

Uno dei soggetti mitologici che di frequente ricorrono su vasi attici a figure nere del VI secolo av. Cristo, è quello della nascita miracolosa di Atena dal cervello di Zeus. Lo schema secondo il quale viene rappresentata la scena sui vasi dipinti, si ripete quasi sempre identico, notandosi qua e là variazioni leggere, le quali non ci vietano di riportare le varie composizioni pittoriche vascolari, forse a due soli tipi di composizioni originali, ricavati probabilmente dalla grande arte.

L'unica differenza di qualche peso, che si nota fra le dette rappresentazioni, è offerta dalla maniera come viene figurata Atena, che in un caso è nell'atto di spuntare, minuscola figurina, dal cervello di Zeus, illustrazione pedestre della tradizione letteraria poetica:

Fig. 2.

altrove nell' atto che la dea pianta già sicura a terra, guardandosi intorno nella cerchia degli dei olimpî, a nessuno dei quali cede per nobiltà di aspetto e statura (1).

Alla prima categoria appartengono le seguenti rappresentazioni vascolari a me note:

1. Kylix arcaica, a figure nere — Londra, British Museum — Walters, *Catal. of vases*, vol. II, B. 44; Beazley, *Attic red figured vases in American Museums*, fig. 84.
2. Anfora c. s. — Brit. Mus., Walters, *Catal.*, II, B. 218.
3. Anfora c. s. — Brit. Mus., *Ibidem* B. 244.
4. Anfora c. s. — Brit. Mus., *Ibidem* B. 147 (fig. 2).
5. Anfora c. s. — Parigi, Louvre — *Mon. dell'Ist.* VI–VII, tav. LVI.
6. Anfora c. s. — Berlino — *Mon. dell'Ist.* IX, tav. LVI.
7. Anfora c. s. — Londra — Gerhard, *Auserlesene Vasenbilder*, I.
8. Anfora c. s. — Brit. Mus. — *Ibidem* 3.

(1) Da M. Collignon, *Hist. de la sculpt. grecque*, I, pag. 20, a torto si fa cenno soltanto del primo schema come l'unico noto all'arte vascolare arcaica, e in genere all'arte anteriore a Fidia.

9. Anfora c. s. — Firenze — Gerhard, op. cit., 5 (1).

10. Anfora c. s. — Louvre — *Monum. dell' Ist.* VI-VII, tav. LVI, 4 (La fig. muliebre in piedi sullo stesso sgabello di Zeus, non può essere Atena, non avendone alcuno degli attributi: forse Hera, o altra Ilitia. A destra Poseidon, Anfitrite, Hermes, Efesto; a sinistra Ilitía, Dióniso, Afrodite, Ares, Leto).

11. Pelíke a figg. rosse — Brit. Mus., — Gerhard, op. cit., 3-4.

12. Oinochóe a figg. rosse — Laborde, *Collection de vases grecs*, I, tav. 83 (Atena appena nata, in minuscole proporzioni, sulle ginocchia di Zeus).

L' altra categoria di vasi, meno numerosa, comprende:

1. Hydria a figure nere, di stile progredito (fig. 3), a Würzburg (*Mon. dell' Ist.*, VIII, tav. XXIV); più altri vasi nei quali si è finora riconosciuta l'introduzione di Eracle nell' Olimpo, e che qui appresso si enumerano.

Fig. 3.

2. Kelébe a figure rosse — Bologna, Museo Archeologico — *Mon. dell' Ist.*, XI, tav. 19, e G. Pellegrini, *Catalogo dei vasi greci delle necropoli felsinee*, n. 228.

3. Cratere c. s. — Palermo — *Arch. Zeitung*, 1870, tav. 33 (2).

4. Cratere c. s., nello stile di Midia (fig. 4) — Roma, Museo di Villa Giulia — Furtwängler-Reichhold, *Griech. Vasenmalerei*, tav. 20; Della Seta, *Il Museo di V. G.*, I, pag. 66.

5. Pelíke c. s., da Jouz-Oba (Fig. 5) — Pietrogrado, Ermitage — Furtwängler-Reichhold, tav. 69; P. Ducati, *Ceramica attica figurata del IV sec. av. Cristo*, pag. 19 seg., tav. III, 2 (3).

(1) Non reggono i dubbî del Reinach (*Rép. des vases*, II, p. 21) sulla esegesi di questa figurazione vascolare.

(2) La figura di Atena sopra questo vaso è identica alla figura di Atena sul vaso n. 1 della stessa serie (lancia nella destra, elmo nella mano sinistra); la figura di Eracle si ritrova poi identicamente ripetuta sul vaso bolognese.

(3) La serie di vasi così istituita, non è certo completa, ma ciò non avrà importanza grande per noi, allorchè rimanga stabilito che il mito della nascita di Atena già nella pittura vascolare attica arcaica è usitatissimo e ripetuto secondo uno schema figurativo così uniforme, che soltanto la dipendenza da un modello, o al più da due modelli comuni, ne può spiegare l'uniformità.

Nelle ultime pitture vascolari, ai numeri 2, 3, 4, si è sempre creduto di riconoscere semplicemente l'entrata di Eracle nell'Olimpo, l'apoteosi di Eracle rappresentata dalla sua assunzione fra gli dei (1). Nonostante l'unanimità dei consensi che tale interpretazione ha sinora riscosso, credo che in codeste composizioni figurate, le quali, nonostante la varietà della composizione e dello stile, si riportano tutte ad uno schema unico, si possa, almeno con ugual diritto, riconoscere un mito affatto diverso, e cioè la nascita di Atena, nello schema più progredito, già riscontrato sopra un vaso a figure nere. — In ciascuna di codeste pitture vediamo anzitutto ripetuta con insistenza la figura di Giove seduto a destra, con gli attributi della maestà (scettro, fulmine), attonito nell'aspetto e quasi irrigidito nella persona.

Fig. 4

Vediamo quindi al centro, sullo stesso piano, la figura di Atena in piedi, di fronte, stringendo con una mano la lancia, a volte reggendo l'elmo con l'altra mano. Segue a destra, salvo nell'ultimo vaso, la figura di Eracle, rivolto verso la dea, portando gli attributi caratteristici della clava e della pelle leonina. A volte, da una parte e dall'altra della composizione centrale, figure varie di divinità, come Apollo, Hera, Hermes, Afrodite (2).

È poi degno di nota il fatto, che spesso, nelle pitture vascolari, la figura di Efesto, il quale ha pure una parte importante nel mito, è lungi dall'occupare nel quadro un posto eminente, trovandosi ora molto a destra, ora molto a sinistra rispetto al trono di Zeus. Su

(1) Il vaso n. 5 fu diversamente interpretato.

(2) E' interessante constatare, per la identificazione dello schema originario comune, come la figura di Apollo suonante la cetra, collocata immediatamente dietro il trono di Zeus, si ritrovi perfettamente simile così nei vasi a figure nere ai nn. 4 e 7 della prima serie, come nel vaso a figure rosse n. 2 della seconda serie.

taluno dei vasi a figure nere citati (nn. 7 e 9) della prima serie, Efesto manca del tutto rivelandosi in tal modo come un elemento superfluo per l'interpretazione della scena.

Che la composizione centrale almeno, come la vediamo ripetuta con insistenza, riveli chiaramente, per lo schema geometrico, triangolare, cui facilmente si riduce, l'imitazione di uno schema architettonico frontonale, è quanto fu già espressamente riconosciuto e dichiarato, a proposito del vaso di Bologna, da un giovane e dotto studioso mio amico, il compianto Francesco Fornari (1), troppo immaturamente rapito alla famiglia e agli studî. Che tale schema, poi, abbastanza in uso anche presso i pittori vascolari del V secolo, riveli una notevole affinità formale col frontone ritenuto dell'Hecatómpedon, è cosa, dopo quanto si è detto, manifesta.

Una tale somiglianza non è minore, ed è certo anche più facilmente dimostrabile, con alcuni vasi a figure nere, sui quali è rappresentata, fuori di ogni discussione, la nascita di Atena. Davanti ad analogie così convincenti, l'unico argomento positivo, il quale permetta di dubitare un momento della nostra interpretazione, è la presenza di Eracle, in apparenza fuori di luogo e anacronistica (2), giacchè, secondo la tradizione mitologica corrente, solo per la protezione e l'assistenza di Atena, viene egli assunto nel novero degli dei. Ma l'obbiezione non regge più, quando già su due delle più antiche composizioni vascolari citate (ved. sopra, ai nn. 4 e 9 del primo elenco) vediamo la figura di Eracle in prima linea tra le varie divinità che assistono alla nascita portentosa di Atena.

Sembra quindi il caso di supporre ragionevolmente una particolare tradizione mitologica molto antica, della quale sia perduta ogni testimonianza letteraria e in cui l'assunzione di Eracle nell'Olimpo preceda in certo modo la nascita di Atena. Poichè, comunque, un tale schema figurativo apparisce già sopra vasi a figure nere, è pur facile argomentare che il medesimo schema, sotto il quale si cela un prototipo della grande arte, siasi conservato sopra vasi di età più recente, a figure rosse.

Notiamo che Eracle è per lo più rappresentato nell'atto che alza la mano in un gesto caratteristico che par significare maraviglia e stupore, come nei vasi citati n. 4 della prima serie e nn. 2 e 3 della seconda serie. Questo stesso gesto di maraviglia è ripetuto da varie figure nella grande pelíke a figure rosse, del Museo Britannico (n. 11 della prima serie), e in numerose altre pitture vascolari. Che le dita della mano alzata siano aperte e stese, come nella maggior parte dei casi, o semichiuse come è il caso di Eracle, è cosa questa che non muta la significazione del gesto.

(1) F. Fornari, *Studi polignotei*, in *Ausonia*, IX, pag. 99. E' dello stesso Fornari il paragone tra il vaso bolognese e il vaso a figure nere, n. 4, della prima serie (*Ausonia*, l. cit.).

(2) E' questa, infatti, la principale difficoltà incontrata da Collignon (*Hist. de la sculpt. grecque*, II, pag. 27), per ammettere la presenza di Eracle nel frontone orientale del Partenone.

Su talune delle ricordate rappresentazioni, Zeus regge nella destra la phiále baccellata di bronzo. Secondo la tradizionale interpretazione, la phiále sarebbe tenuta in mano da Zeus per offrire da bere ad Eracle (1). Ma anzitutto è certo che la coppa non viene mai tenuta in mano da chi offre da bere, bensì da chi lo riceve. In secondo luogo la patera, o phiále, in genere serve non solo per bere, ma anche per compiere libazioni sacre (2). E in tal caso può ben convenirsi nelle mani di Zeus quell'oggetto col quale il re degli dei, avvenuta la nascita di Atena, può libare ad una divinità di lui più potente secondo il concetto religioso greco, cioè al Fato, all' Ἀνάγκη.

Nel caso del cratere di Villa Giulia, Zeus ha la mano destra libera, è meno impacciato nei movimenti e più umano. Senz'alcun dubbio, il cratere di Villa Giulia è il monumento per noi più insigne della serie e quello che per la finitezza artistica può offrire maggior copia di elementi decisivi nella importante questione. E' certo anzitutto che nel detto vaso la figura di Atena occupi la posizione centrale, non solo, ma la più eminente, poichè, specie con l'elmo dall'alto cimiero, essa segna, insieme con la Nike, l'acme della composizione, e permette con ciò di insistere sull'idea del prototipo di una composizione frontonale (3). Quivi la figura di Eracle, pur essendo in primo piano, ha ricevuto dall'artista una collocazione secondaria, causa la sensibile distanza dal gruppo principale. E' caratteristico poi il fatto, che Atena occhiazzurri non volga affatto lo sguardo dalla parte dove sta Eracle, ma avendo la faccia disegnata di tre quarti a sinistra, fissi gli occhi apparentemente fuori del quadro, di tutt'altro preoccupata, sembra, che della presenza dell'eroe (4). La piccola figura di Nike, poi, con un serto floreale sciolto tra le mani, si affretta a volo, nello spazio che intercede tra la figura di Zeus ed Atena, volgendo il viso verso il primo, prossima ad incoronare il dio (5). Chiunque abbia pratica di ermeneutica vascolare, conosce l'importanza di codeste piccole figure accessorie, Vittorie, Eroti e genî di natura indefinibile, le quali con la loro presenza testificano materialmente della vittoria e del vit-

(1) Reinach, *Répertoire des vases*, I, pag. 222.

(2) Daremberg-Saglio, *Dictionnaire*, *s. v. Phiala.* Vedi numerosi esempi sopra pitture vascolari attiche del V secolo, delle quali basti ricordare quelle figuranti il congedo di Trittolemo, scene di congedo in genere, anche realistiche, e scene vere e proprie di sacrificio (cfr. due significative rappresentazione vascolari, in *Arch. Jahrb.*, XXXI (1916), pag. 82-83).

(3) Cfr. C. Smith, *The central groups of the Parthenon pediments*, in *J. H. S.*, XXVII, 1907, pag. 242-248. Contro la restituzione della Nike, sostenuta invece dallo Svoronos nel suo articolo Φῶς ἐπὶ τοῦ Παρθενῶνος (in *Journal Internat. d'Arch. Numism.*, XIV, 1912, pag. 230 seg., e 269 segg.), si pronuncia B. Sauer, *Nike in den Parthenongiebeln*, in *Arch. Jahrb.*, XXXIII, 1908, pag. 101 segg.

(4) Ben diversamente ha veduto le cose A. Furtwängler, il quale descrive Atena « halb zu Herakles, halb zu Zeus gewandt: sie ist die Vermittlerin, die Sprecherin » (l. cit.). In questo, come in altri particolari relativi all'esegesi della nostra pittura vascolare, noi dobbiamo dissentire dall'illustre archeologo tedesco.

(5) Neanche a tale riguardo si può accettare l'interpretazione di Furtwängler, cioè che la Nike « halt einen Kranzzweig bereit, der für Herakles bestimmt ist » (l. cit.).

torioso, o comunque ci additano e in certo modo sottolineano la persona sulla quale deve convergere il massimo interesse del riguardante (1). Si dovrà quindi, a rigor di logica, concludere che siasi qui voluta rappresentare l'apoteosi di Zeus o di Atena e non quella di Eracle (2), o quanto meno, che sia stata fatta una curiosa contaminazione di due miti diversi.

La divinità muliebre che segue Eracle e nella quale Furtwängler credette, pure in omaggio ad Eracle, di riconoscere Ebe, di cui è così rara su vasi greci l'apparizione in compagnia di Eracle, è invece Afrodite, e la presenza del piccolo Eros presso la spalla della dea, vale quale specifico attributo.

Quindi è che si dovrà qui riconoscere non tanto l'apoteosi di Eracle, quanto piuttosto l'apoteosi, o meglio la nascita o l'epifania, se si vuole, di Atena, nel noto schema tradizionale. Una perfetta simmetria domina tutta la composizione, nella quale sono fatte risaltare maestrevolmente le figure stanti delle tre dee, come in un giudizio di Paride. Tutti i movimenti e gli sguardi dei personaggi, ad eccezione di Hera, e la linea stessa del quadro,

(1) Furtwängler, *Eros in der Vasenmalerei*, *Kleine Schriften*, I, pag. 17 segg.

(2) Sopra altri numerosi vasi attici dipinti si può veder rappresentata l'apoteosi di Eracle. Tali anzitutto: la kylix citata del Brit. Mus. (B. 424), sulla faccia opposta a quella con la nascita di Atena; una kylix a figure nere da Rodi (Brit. Mus., B. 379), un' anfora pure a figure nere (Brit. Mus., B. 165), e uno stamnos a figg. rosse di Berlino (Gerhard, *A. V.* 146),sui quali vasi Eracle appare alla presenza di Zeus, condottovi da Atena e da altre divinità. A questi è da aggiungere lo stamnos di Vulci (Gerhard, *A. V.*, tav. 146-147), con il medesimo schema alquanto ringiovanito.

La scena esterna della famosa coppa di Sosias al Museo di Berlino (Furtw.-Hauser-Reichh., tav. 123), nonostante la sicurezza dello Hauser e di precedenti esegeti, è incerto se possa essere interpretata nello stesso senso, per le seguenti principali ragioni: 1°) che la distanza tra Eracle e Zeus, al quale l'eroe si richiede essere presentato, è la maggiore concepibile, invece di esser la minima, come dovrebbe; 2°) che la figura di Eracle, invece di spiccare in mezzo al numeroso gruppo di divinità, come non avrebbe potuto a meno di essere, ove l'artista avesse voluto su di lui concentrare l'attenzione, è volutamente mescolata con le altre figure, tanto che si stenta a ritrovarla. Vengono quindi la pelike di Monaco, a figure rosse, sulla quale Eracle è condotto in cielo sul carro di Atena, al di sopra del rogo (Furtwängler-Hauser-Reichhold, tav. 109, 2 — metà V secolo) e un altro vaso contemporaneo, con identica rappresentazione, ove soltanto è una Nike al posto di Atena (op. cit., testo, vol. II, fig. 90, da Gerhard, *Ant. Bildwerke*). Anche i vasi a figure nere, sui quali si vede Atena su quadriga ed Eracle a terra, si ritengono esprimere l'apoteosi dell'eroe (Walters, *Catal. vases of Brit. Mus.*, Introd., pag. 23).

Vedansi ancora, per lo stesso soggetto, i vasi (per lo più anfore), ove è rappresentato Eracle banchettante alla presenza di Atena e di altre divinità (anfora di Andocide, Furtw. - Reichh., tav. 4; inoltre Gerhard, *A. V.*, tav. 108 e 142). Lo stesso intento di apoteosi informa probabilmente qualche pittura vascolare con Eracle riposante seduto nel giardino delle Esperidi. (Furtw. Reichh., tav. 79),

L'entrata di Eracle nell'Olimpo, guidato da Atena, era anche rappresentata sul trono di Apollo ad Amicle (Paus., III, 19,5), opera di Baticle di Magnesia, attribuibile, secondo gli ultimi studî, alla fine del VI secolo (E. Fiechter, *Amyklae*, in *Arch. Jahrb.*, XXXIII, 1918, pag. 107 segg.). — Cfr. in proposito anche l'ormai vecchio, tuttavia ancora interessante studio di G. Ghirardini, *Le rappresentanze della apoteosi d'Eracle,* in *Riv. di Filologia ed Istruzione classica,* IX, 1880.

cospirano ad isolare la figura centrale, l'unica vista di fronte, onde richiamare su questa l'attenzione del riguardante. Su nessun altro vaso dipinto, meglio che su questo di Villa Giulia, è figurata l'apoteosi di Atena, così per la perfezione dello stile, come per la semplicità della composizione.

E' questo però soltanto uno degli ultimi anelli di una lunga catena, di cui abbiamo tentato saltuariamente di tracciare il corso. Non sarebbe possibile tuttavia pretendere di ritrovare una dipendenza diretta tra la decorazione figurata di quest'ultimo vaso e quella della massima parte dei vasi precedenti. Tra una serie e l'altra vi è senza dubbio una soluzione di continuità, con un rimaneggiamento, più che una innovazione di elementi costitutivi. Causa determinante, un grande avvenimento artistico, la creazione del frontone orientale del Partenone; giacchè difficilmente il cratere di Villa Giulia, dal Furtwängler attribuito allo stesso Midia, è anteriore all'ultimo venticinquennio del V secolo (1). L'artefice attico che lo dipinse, era perciò sotto l'influsso e sotto il fascino diretto e immediato dell'arte di Fidia (2). Lo stesso Furtwängler riconobbe, e non poteva essere diversamente, la stretta identità che corre tra la forma dell'elmo nell'Atena della pittura vascolare midiaca, e quello della Parthenos. Ma anche nel frontone di Fidia ricorreva, secondo il noto puteale di Madrid, la Nike volante ad incoronare la dea Atena. Anche sul frontone di Fidia stava la figura troneggiante di Zeus. Divergenze tra la composizione figurata del noto puteale di Madrid (3) e quella del nostro vaso, ve ne sono nè poche nè indifferenti, a cominciare dall'atteggiamento fin troppo mosso della dea, nel puteale, il che ricorda meglio la composizione del frontone occidentale, con la gara tra Atena e Poseidon, e dall'assenza di Eracle (4). Non sembra però questa una ragione sufficiente onde attribuire alla composizione del vaso una fede minore di quella del puteale, la cui supposta fedeltà alla composizione frontonale fidiaca, fu già profondamente scossa dallo stesso Furtwängler (5). Tra le due opere, d'arte industriale ambedue, intercede lo stesso lungo lasso di secoli che tra il frontone ed il puteale. Se perciò si vorranno fare riserve intorno alla fedeltà di queste

(1) Furtwängler attribuisce il vaso al tempo della guerra peloponnesiaca.

(2) Sull'influsso di Fidia nell'arte attica in genere, ved. G. Körte, *Die Frise von Giölbaschi, die « ionische » Kunst und Polygnot*, in *Arch. Jahrb.*, XXXI, 1916, pag. 257 segg.

(3) R. Schneider, *Die Geburt der Athena* (Vienna, 1880); Baumeister, *Denkmäler*, fig. 172; Roscher, *Lexikon*, II, pag. 3095; Collignon, *Hist. de la sculpt. grecque*, II, pag. 18 segg.

(4) Per la ricostruzione del gruppo al centro del frontone orientale del Partenone, ved. J. Six, *Die Mittelgruppe des östlichen Parthenongiebels*, in *Arch. Jahrb.*, IX, 1894, pag. 83 segg., dove l'A. si attiene rigorosamente al puteale di Madrid. — Ved. inoltre C. Smith, art. cit. Alquanto diversa la ricostruzione di A. B. Cook, parzialmente pubblicata da Waldstein in *Journal of hellenic Studies*, XXXIII, 1913, pag. 295. La ricostruzione già offerta da A. Furtwängler (*Der Torso Medici und der Parthenon*, in *Intermezzi*, pag. 29), è stata poi dall'A. medesimo rifiutata (in *Aegina*, pag. 330 g.se).

(5) Furtwängler, *Intermezzi*, pag. 25. W. Klein, in *Gesch. d. griech. Kunst.*, II, pag. 92 segg., torna a prestar fede al puteale di Madrid.

copie o imitazioni, ambedue modeste rispetto a un originale grandioso, tali riserve non andranno certo a carico del vaso; il quale, checchè si dica, per la sua veneranda antichità, come per l'ambiente artistico nel quale fu decorato, merita tutta la fede possibile e costituisce probabilmente il monumento più cospicuo superstite, sul quale abbia influito direttamente il frontone orientale del Partenone (1).

Ma Fidia stesso non si è troppo allontanato dalla veneranda tradizione artistica ateniese; anzi, nei suoi elementi essenziali, vi è rimasto fedele. Questo può essere affermato anzitutto in base al carattere generale dell'arte di Fidia, il quale non tanto aspira a cercare tipi e motivi nuovi, quanto a perfezionare tipi e motivi già esistenti (2); e inoltre a causa dell'intimo significato che il grandioso tempio innalzato al tempo di Pericle da Ictino

(1) Mi lusingo di poter un giorno trattare a parte, in altra sede, i rapporti intimi che intercedono fra il cratere midiaco e il frontone orientale del Partenone. Quanto al tema della dipendenza di Midia dalla scultura contemporanea, specialmente fidiaca, credo non sia stato ancora sufficientemente trattato. E' certo che dalla scultura fidiaca non solo dipendano composizioni pittoriche di Midia, ma anche di maestri ceramisti del IV secolo avanzato, la provenienza dei quali dallo stile fiorito e dalla scuola pittorica di Midia è sensibile. L'esempio più chiaro di questa dipendenza ci è offerto dall'idria famosa di Kertsch, a rilievi, con la gara di Atena e Poseidon (P. Ducati, *Ceramica attica figurata del sec. IV av. Cristo*, in *Memorie R. Accad. dei Lincei*, vol. XV, 1916).

E' noto che G. Nicole, in *Meidias* (Ginevra 1908, pag. 120 segg.), mira ad escludere l'influsso dell'arte di Fidia sulle pitture vascolari di stile midiaco, a vantaggio di uno scolaro di Fidia: Alcamene. Ma credo preferiblie condividere in proposito il giudizio del Milani e del Pottier, i quali inclinarono invece per l'influsso diretto di Fidia sull'arte midiaca. Escludere Fidia dalla pittura vascolare, per mettere in valore Alcamene, vale quanto far dipendere certe pitture cinquecentesche dall'influsso di Giulio Romano, piuttosto che di Raffaello. — P. Ducati, nel suo lavoro su *I vasi dipinti nello stile del ceramista Midia* (in *Memorie della R. Accad. dei Lincei*, vol. XIV, 1909, pag. 95 segg.), ha il merito di aver veduto chiaro nella cronologia, facendo risalire il ciclo di Midia allo scorcio del V. secolo, insieme con Robert e Furtwängler, ma anch'egli, non so se influenzato dal Nicole, ha forse troppo accentuato l'influsso di Alcamene, tenendo Fidia nell'ombra.

(2) H. Lechat, *Phidias et la sculpture grecque au Ve siècle* (Paris, 1906), pag. 109 seg.

Si può anche convenire con E. Galli, quando nel suo recentissimo lavoro, *Fidia in Etruria* (*Mon. Ant. dei Lincei*, XXVII, 1921, pag. 205 segg.), egli dice che Fidia « ha ereditato dall'arte arcaica una quantità di elementi, di motivi, di tipi, di forme; ma non li adopera conforme agli schemi tradizionali, sibbene li riplasma e li ravviva secondo le esigenze ecc. » (pag. 209). Peccato che egli, poi, nel suo lavoro ricco di digressioni, non usi sempre a proposito della osservazione opportuna! — Non si comprende come l'A. possa dire non essere invenzione di Fidia il *motivo* delle quadrighe, di profilo e di scorcio, sul frontone orientale del Partenone, unicamente perchè su metope selinuntine si trovano già le quadrighe solare e lunare, di fronte. *Soggetto* e *motivo artistico* non sono la stessa cosa, e ciò che più importa in arte si è il motivo, la forma, non il soggetto o contenuto.

Il Galli ci parla assai spesso di Polignoto e di arte polignotea, con una sicurezza invidiabile intorno ad uno dei più malfidi capitoli della storia dell'arte classica. S'egli avesse tenuto presente l'acuto articolo di F. Fornari, che tuttavia conosce, e un altro più recente lavoro di G. Körte (ved. sopra, a pag. 123, nota 2), certe sue argomentazioni, forse, avrebbero perduto in sicurezza, ma avrebbero guadagnato in serietà scientifica. Messo sulla strada di affermazioni incontrollate e incontrollabili, il G. si affretta a vedere l'influsso di Fidia sopra tutti i posteriori monumenti figurati

e Callicrate, assumeva nella tradizione: il significato, cioè, di una dimora della Dea degli Ateniesi, soltanto più grandiosa e più sontuosa rispetto a quella antichissima dell'Hecatómpedon, già ingrandita e abbellita da un tiranno di genio, Pisistrato, e gravemente danneggiata, o distrutta, al tempo dell'invasione persiana.

Al vaso di Villa Giulia segue immediatamente, per importanza artistica e storica, la pelíke di Jouz-Oba, sulla cui faccia principale (fig. 5), con quadro figurato di contenuto sinora incerto, si volle dal Ducati riconoscere un dibattito tra Atena ed Afrodite (1).

Ricostruita la genesi della pittura vascolare di Villa Giulia, non esiteremo oggi a convenire in primo luogo sulla stretta somiglianza formale tra il gruppo centrale del vaso di Villa Giulia e quello del vaso di Jouz-Oba (Zeus–Nike–Atena), quindi sulla identità sostan-

sol banale motivo di quadrighe, sia di destrieri focosi, sia di cavalli « improntati a un'espressione di malinconia » (*sic*), quali egli ritiene siano i cavalli della fidiaca Selene. E in base a questo brano di psicologia equina, facendo perno del suo lavoro il frontone fittile di Talamone, ricostruito al Museo di Firenze, di età non anteriore, e forse posteriore, alla fine del sec. III, manco a farlo apposta egli vede quivi l'influsso, diciamo pure indiretto, del citato frontone fidiaco e relative quadrighe (quadriga di Selene = quadriga di Anfiarao). Affinità generica, superficiale, speciosa e casuale di schemi plastici, appena ammissibile nelle grandi linee, insussistente affatto nei particolari, come si richiederebbe per potervisi soffermare di proposito.

Sullo stesso stampo, con accozzamenti casuali e scarso metodo, sono tirati fuori altri rapporti del genere tra monumenti greci ed etruschi. Un curioso fenomeno, come dire?, d'incomprensione visiva il G. dimostra nel descrivere un'urna volterrana (fig. 34), dove una veduta prospettica del mare a volo d'uccello, con delfini guizzanti sulle onde, diventa uno *spaccato (!)* del mare, «in dipendenza della innovazione polignotea di far vedere i pesci guizzanti fra le onde ». — Quella poi che egli crede una *Lasa* sullo stesso rilievo, tra due coppie di cavalli sorgenti dal mare, non è invece, probabilmente, che una personificazione dell'Aurora, quale ricorre su monumenti etruschi affini, come gli specchi graffiti (su di che rimando alle mie *Antichità tudertine*, in *Mon. Ant. dei Lincei*, vol. XXIII, e al mio articolo, *Il tempio etrusco su specchi graffiti*, in *Bull. Com. di Archeologia*, 1918, pag. 229 segg.).

Il G. è infine un rivoluzionario della cronologia, facendo scendere fino al secolo IV un cippo chiusino della prima metà del secolo V, e poco meno che allo stesso secolo IV le pitture della tomba cornetana della Caccia e Pesca, finora ascritta al secolo VI. Pure al IV secolo, poi, riferisce le pitture di una tomba vulcente, probabilmente del III secolo, e certo di stile infinitamente più progredito di quella della tomba cornetana citata, che, secondo il G., dovrebbe essere quasi contemporanea.

E' a dolere che di tutto ciò l'A. ci abbia risparmiata la interessante dimostrazione. Mancando la quale, siamo, nostro malgrado, costretti alla più prudente riserva nell'accettare i risultati del suo studio, e a far intanto rimpatriare d'urgenza il povero Fidia....

(1) P. Ducati, *Esegesi di una pelike attica da Jouz-Oba*, in *Rendic. R. Accad. dei Lincei*, 1913, pag. 251 segg., e *Ceramica attica figurata* cit., pag. 19 seg. Nel primo dei due lavori il Ducati intravvide quale fosse la vera interpretazione da dare della scena rappresentata dal vaso (pag. 254), ma preoccupato dei caratteri esteriori delle figure e dei loro rapporti, voltò ad essa le spalle. Dimostrazione questa della necessità di un metodo particolare da tenersi nella interpretazione dei monumenti vascolari, metodo che si potrebbe chiamare *indiretto*, perchè a base unicamente di comparazioni, a differenza del metodo *diretto*, che si può impiegare solo nell'esegesi dei monumenti della grande arte. L'interpretazione esatta della pittura vascolare, insieme con la riproduzione di questa, era stata però già data l'anno precedente dallo Svoronos, in art. cit. (l. cit., fig. 13).

ziale dei due gruppi. E' troppo evidente come il pittore del secondo vaso, posteriore a quello del primo di qualche decennio, siasi meno sentito in obbligo d'imitare fedelmente il prototipo del Partenone, forse ritenuto soltanto a memoria. Un'identità quasi assoluta regna tra le due figure di Zeus; anzi, là dove è divergenza, si deve concedere che lo Zeus del vaso di Jouz-Oba, colla faccia di fronte, meravigliosamente incorniciata dalla barba, e dalla florida chioma, e lo sguardo levato in alto, guadagni in nobiltà e profondità di espressione. La posa di tre quarti, data alla figura di Atena, è forse un poco sforzata rispetto

Fig. 5.

all'originale, ma non si deve trascurare come anche nel vaso di Villa Giulia la faccia della dea sia rivolta di tre quarti verso Zeus, per un movimento spontaneo di rispetto e di riconoscenza verso il padre divino. Quasi invariata la figura di Nike in corsa volante verso Atena. A sinistra, molto più prossima a Zeus che nell'altro vaso, la figura di Hermes, il quale sembra guardare curiosamente sul capo testè dischiuso di Zeus. La figura di Themis, seduta sull'omphalos in basso, ci risulta come un motivo nuovo, ma indubbio è il gesto di maraviglia che la dea disegna con la mano, guardando verso Atena, così come abbiamo veduto sopra vasi più antichi. Afrodite e Peitho assistono passivamente alla scena, distratta la prima, con la faccia di fronte, come Hera nel vaso di Villa Giulia. A destra il motivo di Selene sul cavallo al galoppo, riprende a maraviglia uno dei motivi del frontone

orientale del Partenone, e precisamente all'estrema destra di quello (1), e se al gruppo equestre vediamo aggiungersi la figura di Espero in corsa, è questa una libertà che si può concedere, come altre minori, alla fantasia dell'artista. — In fondo, una stretta affinità tra i due vasi e una sicura dipendenza da un prototipo comune, assai meglio rispecchiato, per ragioni storiche e di ambiente, dal primo esemplare. Cotesto esemplare comune, cui non si può a meno di risalire, deve ricercarsi nella grande arte attica, da cui tante composizioni vascolari dipendono, come si è visto, e identificarsi nel frontone orientale del Partenone.

b) La più probabile ricostruzione del frontone

Dei due schemi secondo i quali l'arte greca concepì in opere, di cui talune perfette, l'episodio della nascita favolosa di Atena, abbiamo dunque trovato esempi così tra i vasi a figure rosse, come tra quelli a figure nere; ma si può tenere per dimostrato che il primo schema, per la sua ingenuità e per la frequenza con cui ci appare sui vasi a figure nere, sia il più antico. Comunque è certo che i due schemi così stabilmente fissati nell'arte industriale, provengano da originali della grande arte, e precisamente il primo dei due da un'opera originale di pittura, il secondo, nel quale Atena nuova nata comparisce in posa statuaria, da un'opera originale della scultura attica arcaica. E' quasi certo che volendoci riferire alla fonte letteraria del mito, oggimai irrimediabilmente scomparsa, ma già adombrata in Omero (2), il primo dei due schemi vuol essere della tradizione letteraria l'illustrazione quanto è più possibile fedele ed esplicita, mentre il secondo offre all'artista una più ampia libertà d'ispirazione; il che a volte dà luogo ad oscurità e ad equivoci nell'esegesi della scena rappresentata. I due schemi, il pittorico e lo scultorio, hanno però un substrato comune, giacchè risultano di elementi in gran parte identici. In ciascuno dei due vediamo ripetersi con insistenza determinati tipi, e anzitutto il tipo di Zeus a sedere sul trono, quasi sempre a destra, coi piedi uniti su sgabello, nelle mani gli attributi della sovranità. Ai lati del dio, due divinità muliebri, Ilitia ed Hera, o due Ilitie. E inoltre divinità varie, tra cui primeggiano Efesto, il quale entra quale parte attiva nel mito, ed è rappresentato in atto di allontanarsi fuggendo, e Poseidon, Hermes, Ares, Dioniso, Apollo, Eracle. Negli esempi più tardi citati l'artista si libera lentamente dallo schema tradizionale, sopprimendo certe figure e dando particolare rilievo a certe altre, meno salienti.

Soffermando ora la nostra attenzione sul soggetto principale, la figura di Zeus in trono, vediamo subito l'affinità profonda che corre tra le figurazioni vascolari citate e lo Zeus

(1) Si pensò già che all'estrema ala destra del frontone orientale del Partenone fosse rappresentata Selene sulla groppa del cavallo, come sui vasi; ma le tracce rimaste sul frontone esigono che si pensi ad una quadriga (Collignon, l. cit., pag. 32). Quella che però da alcuni è chiamata Selene, da altri, meno propriamente, credo, è chiamata la Notte (Klein, op. cit., II, pag. 96).

(2) *Iliade*, IV, 515, V, 747, 875 ecc.; *Inno Om. ad Atena*, Esiodo, *Theogon.*, 924.

in poros dell'Acropoli, facente parte di tutta una composizione frontonale. Ricostruendo ora sul frontone relativo una composizione affine a quella delle figurazioni vascolari citate, solo allora ci si rende conto della presenza e della positura del dio. Considerando poi che nella decorazione scultoria di un frontone, la scelta non poteva cadere che sul secondo schema, veramente plastico, ci sarà relativamente facile ricostruire il nucleo centrale della composizione (fig. 6). A destra della figura di Zeus, ed esattamente sotto il vertice del frontone,

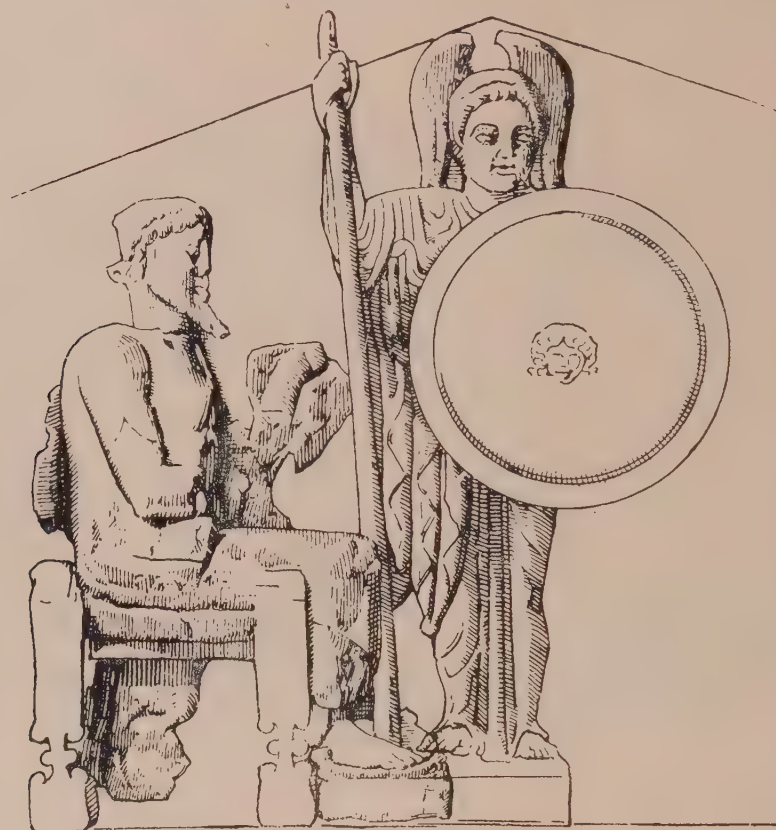



Fig. 6.

al centro di questo, doveva erigersi in piedi, statuaria, la figura di Atena egidarmata. A questa figura centrale appartengono le estremità del chitone azzurrino e il dito di piede già osservati sul plinto stesso dove poggiano le piante di Zeus. Ma a una ragionevole restituzione si può arrivare solo evitando tutti gl'inconvenienti accennati, e cioè collocando la statua in piedi: con la conseguenza di veder ridotta di un terzo circa la profondità del frontone, e inoltre di avere una figura centrale veramente significativa e dominante. Tanto più che, anche mantenendo nella figura di Atena le stesse proporzioni, o quasi, dello Zeus, poichè quella sorge in piedi sopra lo stesso sgabello, segna essa sempre il punto culminante della composizione.

Per quanto largo fosse in origine lo sgabello sul quale risultano poggiare i piedi di Zeus, esso non poteva mai essere comune ad un'altra figura pure seduta su trono in senso normale alla prima; nè in tutta l'arte greca si ha esempio di uno sgabello comune a due figure così sedute. Lo sgabello doveva invece essere fatto per dar posto ad una figura in piedi, che solo Atena può essere, per il che non ci fanno difetto i raffronti monumentali. Il dado di tufo, quindi, lungi dall'essere un piede di trono, non è forse altro che l'estremità di un sostegno richiesto da ragioni tecniche per la figura in piedi di Atena. Nella nostra ricostruzione a fig. 6 esso viene incorporato con l'asta della dea, ma solo in via provvisoria.

Si dovrà perciò escludere dal nostro tentativo di restituzione il busto femminile illustrato da Lechat e da altri, come appartenente ad una divinità in funzione di parte centrale del frontone. Altro elemento non indispensabile ma significativo del mito è Efesto, in corsa veloce ora alla destra ora alla sinistra di Zeus; questo personaggio, però, sostituisce con frutto la insignificante figura di Hermes nella restituzione del Furtwängler. Per tutti gli altri elementi necessari alla intera ricostruzione d'insieme, ci manca purtroppo ogni indizio, e dobbiamo perciò rinunziare a vane congetture. E' possibile, però, che in mezzo alle altre figure non mancasse la figura di Eracle.

E' questo infatti uno dei personaggi collocati più presso a Zeus in talune delle pitture vascolari citate; egli è inoltre l'eroe prediletto della scultura greca arcaica nelle composizioni frontonali, ed è infine sempre strettamente collegato, nelle varie figurazioni mitologiche, ad Atena.

Le fonti vascolari del mito sono, come si è visto, assai abbondanti, specie per il VI secolo, e permettono di ritenere che fin d'allora il mito della nascita di Atena avesse fatta la sua comparsa trionfale nella grande arte. Il mito, di carattere e d'importanza locale, prediletto dalla popolazione di Atene, poichè lusingava in certo modo le aspirazioni ambiziose sulle origini divine della città, dovette essere tenuto in onore presso tutti gli artisti ateniesi (1). Finchè il genio di Fidia, riallacciandosi a una tradizione artistica secolare, e ravvivandola di nuovi elementi, fece di un motivo ormai irrigidito in ischemi tradizionali, uno fra i più insigni monumenti della scultura greca, creando il frontone orientale del Partenone. Difficile certamente è supporre che al tempo di Fidia potesse essere tuttora in piedi anche una sola parte dei vetusti frontoni in poros, dell'Hecatómpedon, quando già sappiamo che questi vennero sostituiti al tempo di Pisistrato, da frontoni figurati di marmo (2). Ma dalle testimonianze fino a noi pervenute è lecito argomentare se una

(1) Non è questo il primo caso in cui nella storia dell'arte greca dei primi secoli ci sia dato constatare la stretta affinità tra opere di scultura di carattere sacro, suscettibili di qualche rinomanza, ed opere di arte vascolare. Sul quale argomento, per quello che si riferisce ai frontoni attici figurati, vedi oltre, pag. 148.

(2) Uno di questi è il noto frontone con la Gigantomachia, sulla cui ricostruzione ved. gli ultimi studi citati a pag. 110, nota 1.

viva eco ne rimanesse nel campo dell'arte figurata entro la stessa città di Atene, in mezzo alla generazione di Fidia.

Or non crediamo possa essere giudicata vana la nostra fatica, se saremo riusciti a stabilire, mediante argomenti degni di qualche considerazione, una delle principali fonti ispiratrici dell'arte fidiaca. Tra la statua frammentaria di Zeus al Museo dell'Acropoli e il Giove del noto puteale di Madrid, corre un rapporto diretto di parentela, di cui il più importante anello intermedio è dato dallo stesso Giove di Fidia sul frontone orientale del Partenone.

Come il tipo statuario di Atena più confacente alla nostra ricostruzione, venne prescelto quello del bassorilievo votivo con la doppia Atena nel Museo Nazionale di Atene (Reinach, *R. R.* II, p. 331): un'opera di scultura forse di più decenni posteriore allo

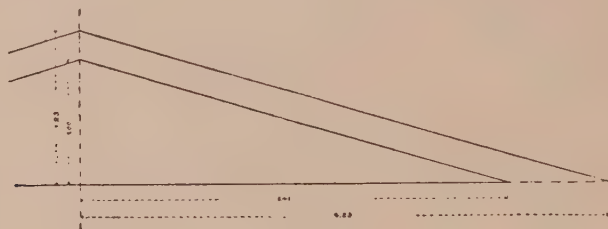



Fig. 7.

Zeus, ma tuttavia ancora così impregnata di arcaismo, da non disdire troppo per lo stile alla statua vicina. Quello però che si crede poter garantire nella ricostruzione proposta, non sono già i particolari stilistici, gli attributi e il costume della dea, ma soltanto la sua posizione stante e i suoi rapporti materiali con la figura seduta, e più strettamente con lo sgabello di questa figura.

L'angolo centrale del frontone, con Atena di fronte, in piedi, è uguale esattamente all'angolo del frontone a fig. 1. Si comprende, però, che rialzando l'angolo superiore del frontone (fig. 7), pur lasciandone invariata l'apertura, il frontone stesso diventa più alto e più lungo. Mentre, infatti, secondo la ricostruzione del Museo dell'Acropoli, il frontone completato presenta uno sviluppo, in lunghezza, di m. 6,82, quello sopra esibito ha uno sviluppo non inferiore a m. 8,50 circa e può essere reso suscettibile di maggiori dimensioni fino a una diecina di metri, solo che si alzi ancora di poco l'angolo superiore. Ciò contribuisce non solo ad allargare il campo nel quale possono spaziare più liberamente le figure, ma ci dà inoltre l'effetto di nn frontone più solenne e per le proporzioni più consono a quello che potè essere l'antico Hecatómpedon.

II.

ERACLE E IL LEONE NEMEO

I più antichi templi di Atene, con frontoni ricchi di figure scolpite e policromate, oltre a costituire oggetto di venerazione e di ammirazione così per i cittadini ateniesi come pei visitatori forestieri, dovettero per un lungo periodo fornire, come si è visto, una fonte notevole d'ispirazione ad una schiera numerosa di artisti.

E' certo che sino al 480 almeno avanti Cristo, le opere monumentali della grande scultura attica arcaica in poros e in marmo, rimasero in gran parte in piedi. Soltanto in seguito alla furia devastatrice dell'invasione persiana (1), e alla rinnovazione radicale e totale degli edifici fuori e dentro l'Acropoli al tempo di Pericle, i residui monumentali di quella scultura, in contrasto troppo stridente con l'arte nuova, furono quasi per intero eliminati e dispersi (2). Quale meraviglia, quindi, che anche nelle manifestazioni proprie della modesta arte industriale, e specialmente nella pittura vascolare ateniese del VI secolo e dei primi decennî del successivo, noi ritroviamo spesso riflessi nè indifferenti nè dubbî di quell'arte monumentale?

Ripetute volte studiosi e ricercatori del mondo antico hanno dovuto far ricorso ai lumi che tra i documenti più o meno scarsi dell'arte greca monumentale, soprattutto della scultura primitiva, ci forniscono le modeste ma pur interessanti opere di arte vascolare (3). Si ha però troppo spesso il torto di considerare le opere minori dell'antica arte figurativa

(1) Herod. VIII, 53: Id., IX, 13.

(2) La dimostrazione pratica di questo fatto é data dalle numerose scoperte di antiche opere di scultura, fatte durante i moderni scavi dell' Acropoli. Trattandosi poi di *ex-voto* e di opere varie, comunque di carattere sacro, era espressamente vietata ai devoti la loro distruzione. Sulle statue arcaiche pre-persiane ancora al tempo di Pausania visibili sull'Acropoli, ved. Paus. I, 27, 6.

(3) Ricordo, come uno degli esempi tipici del genere, il valido sussidio fornito ad A. Furtwängler, da pitture vascolari attiche, per una più razionale ricostruzione dei frontoni eginetici (Furtwänler, *Aegina*, pag. 315 e 341 segg.). — A causa della stretta somiglianza tra le pitture vascolari e motivi scultorî anche complessi, è sorto in mente a taluno l'ipotesi che certe opere di scultura dipendano storicamente da pitture vascolari, e non viceversa, come è realmente. In questo grave errore di apprezzamento è caduto Guy Dickins, il quale a proposito dei frontoni in poros dell' Acropoli, notando la stretta analogia dei soggetti con pitture vascolari, in op. cit., pag. 12, conclude: « But we may.... derive the whole of the poros works in the Museum from the subjects of the vase paintings ». I prodotti di arte industriale, come i vasi dipinti, invece, per la loro stessa definizione, non sono che derivazioni dai prodotti della grande arte. La maggiore o minor perfezione di quelli non può quindi testimoniare che della più o meno diretta loro dipendenza da questi.

unicamente dal punto di vista dell'interpretazione, come creazioni isolate e per sè stanti, e non come parti costitutive e documenti di un tutto organico, l'arte in un determinato momento storico, riandando le correnti che ne determinarono il sorgere. Credo qui appresso di poter fornire un altro esempio dell'importanza che i monumenti di arte vascolare rivestono per la storia dell'arte in genere, e della scultura greca in particolare.

Ben note sono la popolarità e la diffusione che nell'arte greca di tutti i tempi, particolarmente dai primi secoli, godettero insieme con la figura di Eracle, le svariate e straordinarie avventure dell'eroe. Poesià e arte figurata gareggiano nell'accumulare intorno all'eroe mitico la maggior quantità di imprese sovrumane e di avventure maravigliose. La poesia epica mostra per questo soggetto tutta la sua predilezione, raccogliendo intorno ad esso i particolari più immaginosi (1), mentre le arti figurative trovano nel soggetto medesimo un tema inesauribile di situazioni nuove e complicate, che permettono loro di sviluppare e di variare quel tipo atletico, simbolo di forza, di destrezza, di giovinezza immortale, che ha costituito in ogni tempo l'ideale dell'arte greca.

I varî miti di Eracle si raggruppano intorno al protagonista non già tutti in una volta, ma successivamente nel tempo. Uno dei più remoti, forse il più remoto di tutti, è quello del leone nemeo: base di giustificazione di uno dei principali attributi dell'eroe, la pelle leonina (2).

Vasi greci dipinti a figure nere e a figure rosse di stile severo in gran numero, ci offrono il motivo plastico della lotta di Eracle e del leone, secondo schemi profondamente

(1) Eracle è ricordato come assunto μετ ἀθανάτοισι θεοῖσιν già nell' Odissea, XI, v. 601 segg. Egli ricorre come uno degli abitatori dell'Olimpo anche in Esiodo, *Theogonia*, vv. 950-955; dove é pure ricordata la gloriosa impresa contro il leone (ivi, 326 segg.). Lo sviluppo del mito nella poesia greca si può quindi ritenere di assai anteriore al VII secolo. Pisandro di Cámiro di Rodi, fiorito, sembra, intorno alla fine del VII e il principio del VI secolo, compose un poema, *Heràcleia*, nel quale erano descritte le dodici fatiche dell' eroe, in modo che a Pisandro risalirebbe il numero canonico delle fatiche di Eracle (Christ-Schmid, *Griech. Litteratur*, I, pag. 136 seg.). Il poema Ἀσπὶς Ἡρακλέους, attribuito già ad Esiodo, sarebbe invece l' opera di un modesto poeta non anteriore alla seconda metà del VII secolo (Christ-Schmid, op. cit., p. 126).

Sulle fonti letterarie relative al mito di Eracle, ved. anche E. Reisch, *Heraklesrelief von Lamptrae*, in *Athen. Mittheilungen* XII (1887), pag. 123, e per una trattazione più vasta dell'ampia materia, l'opera recentissima di B. Schweitzler, *Herakles, Aufsätze zur griech. Religion und Sagengeschichte* (Tübingen, 1922).

(2) Il motivo della lotta tra l' uomo inerme e il leone s'incontra già su cilindri babilonesi antichissimi (Furtwängler, *Antike Gemmen*, I, tav. I, n.n. 1 e 2, e vol. III, pag. 3), del quarto millennio avanti Cristo. Su codesti cilindri è sempre l'eroe Isdubar che mediante la sola sua forza muscolare ha facile vittoria sul leone. Il motivo dell' eroe armato alle prese con il leone ricorre poi più volte nell' arte micenea (cfr. per le gemme Furtwängler op. cit., tav. II, 10, 14; tav. VII, 29). Più tardi appare sopra sigilli persiani nella figura del gran re Dario I (*ibidem*, tav. I, 11: scena di caccia; 14: leone tenuto sospeso in aria dall' uomo per una delle zampe anteriori). Sul ciclo delle dodici fatiche, ved. F. Dürrbach, in Daremberg-Saglio, *Dict.*, s. v. *Hercules*.

diversi (1). Oltre che sui vasi dipinti, lo stesso motivo, sempre entro limiti di tempo che non oltrepassino i vasi di stile severo, sarà da noi seguìto su opere di scultura, di toreutica, di glittica, dove pure si nota la stessa varietà di schemi. Contrassegnando ciascuno schema con una lettera dell'alfabeto, passeremo in rassegna, descrivendoli brevemente, i principali monumenti di varia natura relativi ad ognuno. Daremo poi la precedenza ai monumenti vascolari, perchè dall'esame di questi in primo luogo ci è dato non solo di ricostituire le vicende del motivo artistico, ma anche di ricondurre l'origine di uno di codesti schemi a un'opera di scultura, particolarmente indicata per un frontone.

Serie A.

1. Fibula graffita — Londra, Museo Britannico — *Arch. Jahrb.* 31 (1916), p. 292. Eracle muove armato di lancia incontro al leone nemeo, il quale si avanza con le fauci spalancate (2).

2. Unguentario corinzio — *Annali dell'Ist.*, 1877, tav. C D, 2. — Eracle barbato, nudo, si avanza verso destra con la clava sollevata, incontro al leone.

Lo stesso motivo si ripete all'incirca identico sui seguenti vasi:

3. Aryballos corinzio — Roscher, *Lexikon*, I, p. 2139.

4. Anfora a figure nere, a firma NIKOΣΘENEΣ — Perrot, *Hist. de l'Art*, X, tav. V. Pottier, *Catal. des vases du Louvre*, fig. 107, tav. 71.

5. Anfora c. s., firmata c. s. — *Wiener Vorlegeblätter*, 1890-91, tav. I, 5 e tav. II, 6-*b*.

6. Skyphos c. s. — P. Orsi, *Gela* (in *Mon. Ant dei Lincei*, vol. XVII), fig. 209.

7. Oinochóe c. s., di fabbrica etrusca. — Amburgo, Museo — *Arch. Anzeiger*, 1917, p. 104 fig. 35.

8. Lékythos c. s., di stile tardo, da Eretria. — Heidelberg — *Arch. Anzeiger*, 1916, p. 177, fig. 99.

(1) Un tentativo di suddivisione degli schemi si trova in Walters, *Catalogue of the ancient vases in British Museum*, vol. II, pag. 13 segg. (Introd.). Ved. anche Roscher, *Lexikon*, s. v. *Herakles*, I, pag. 2195 segg.. Precedentemente E. Reisch, in art. cit., accennavasi ad una suddivisione di due schemi, denominandoli *peloponnesiaco* e *ionico*. Una tale denominazione, però, non trova alcuna rispondenza nella realtà, risultando ambedue gli schemi dovuti all'opera di artisti ionici. Essa perciò non ha trovato seguito, altro che in un vecchio articolo di Holwerda, *Korintisch-attische Vasen*, in *Arch. Iahrb.*, V, 1890, pag. 252 e 264. Soltanto M. Gervasio, nella recentissima monografia *Vasi geometrici e bronzi arcaici del Museo Prov. di Bari* (Bari 1921), riprende, senza alcun vantaggio, l'antiquata suddivisione e denominazione.

(2) E Reisinger, in *Geometrische Fibeln in München (Arch. Iahrb* cit.), attribuisce questa fibula e altre simili, decorate da graffiti di uno stile geometrico primitivo, al VII secolo avanti Cristo. W. N. Bates in *Labours of Heracles on a fibula*, *A. J. A.*, 1911, pag. 1 segg., fa risalire questo tipo di fibula così decorata, al secolo VIII. E' interessante notare come sopra codeste fibule si trovi la più antica rappresentazione figurata di alcune fatiche dell'Eroe: e cioè, oltre l'uccisione del leone Nemeo, la caccia degli uccelli di Stinfalo, l'uccisione dell'Idra e la presa della cerva Cerinitide.

Su tutti gli esempî citati, di questo che può ritenersi il più antico schema del mito (1), vediamo il motivo contenuto entro i limiti di una scena generica di caccia, la quale manca ancora di tutte le caratteristiche del maraviglioso, restando entro i limiti di un episodio della vita comune. Basta, per convincersi di ciò, confrontare la scena affine di caccia al leone su di una coppa d'argento incisa della Tomba Bernardini (2). L'originalità di questo schema nell'arte greca è assai discutibile, derivando esso con ogni probabilità dall'arte orientale.

Serie B.

Vasi dipinti.

a) Eracle barbato, alle prese col leone (gruppo in piedi), immergendogli nel corpo la spada.

1. Anfora a figg. nere. — British Museum, Walters, *Catal.*, B, 160.
2. Kelébe c. s. — Atene, Collignon-Couve, *Catal. des vases. du Musée Nat.*, n. 789.
3. Anfora c. s. — Roma, *Museo Etrusco Vaticano*, II, tav. XLVIII, 1[a]
4. Id. — Berlino, *Mon dell' Ist.* III, Tav. XXIV.
5. Lékythos c. s. — Brit. Museum, Walters, 3, 530.

b) Eracle c. s. con spada al fianco od inerme, tentando di spalancare le fauci del leone eretto c. s.

6. Anfora c. s. — Brit. Museum, Walters, B 23 e fig. 22 (cfr. B 233 e 234).
7. Oinochóe c. s. — Id. Id. B 621 (cfr. B. H. S. XXV [1905] pag. 273).
8. Anfora c. s. — Roma, *Museo Etr. Vat.*, v. c., tav. XLV, 2, 2[a].
9. Id. — Bologna, Pellegrini, *Catal.* dei *vasi greci dipp. della necroli felsinee*, n. 181.
10. Anfora c. s. — Roma, Villa Giulia, *Falerii Veteres*, tomba LXXIII (fig. 8).
11. Oinochóe c. s. — Louvre, Pottier, *Vases ant. du Louvre*, F. 37, tav. 67.

c) Eracle per lo più inerme e nudo, lottando corpo a corpo con il leone di cui stringe il collo col braccio sinistro, mentre ne tiene imprigionata con la destra una delle zampe anteriori.

12. Anfora a figg. nere — Bologna, Pellegrini op. cit., n. 19.
13. Id. — Id. Id. n. 20.

(1) Furtwängler, in Roscher, *Lex.*, l. cit.

(8) Densmore Curtiss, *The Bernardini Tomb*, tav. 16, in *Memoirs of the American Academy in Rome*, III, 1919. — Altra scena generica di caccia al leone su scarabeo riprodotto in *Ant. Gemmen*, tav. VII, 29 —.

14. Anfora a figg. nere — Brit. Mus., Walters, B. 234.

15. Id. — Parigi, Bibl. Nat., De Ridder, *Catal. des vases*, n. 206.

16. Id. ΝΙΚΟΣΘΕΝΕΣ - *Wiener Vorlegebl.*, 1890-91, tav. I, 1 tav. II, 2ª, 2ᵇ (1).

Fig. 8.

Opere di scultura e varie.

1. Rilievo ionico arcaico di Xanthos. — Perrot–Chipiez, *Hist. de l'Art*, V, pag. 276 (Reinach, *Rép. Rel*, I, pag. 466). Eracle nudo e giovanile, stante, tenendo con la sinistra il leone per la criniera e colla destra immergendogli la spada nel petto.

2. Rilievo arcaico simile, forse da Smirne — Reinach, op. cit., III, pag. 478.

3. Lamina di bronzo sbalzata, dall'Acropoli di Atene — *Athen. Mitth.* XX (1895), tav. XIV. Eracle nudo, barbato, in piedi, brandisce la clava contro il leone che gli si avventa contro, afferrandolo per la criniera (2).

(1) Dei gruppi in cui ho tentato di classificare i vasi greci arcaici con la scena della lotta di Eracle e del leone, è il gruppo *B* il più numeroso. Allo scopo di alleggerire di ogni peso inutile la mia esposizione, ho creduto di sopprimere in questo elenco una dozzina almeno di esemplari. Mi sono inoltre guardato dal citare i frammenti vascolari elencati, ad es., dal Walters.

(2) Si osserva su questo rilievo arcaico un principio di inginocchiamento della figura di Eracle, causa la limitata altezza del riquadro.

4. Lamina di bronzo simile, da Noicattaro - Museo di Bari - M. Gervasio, *Bronzi arcaici e vasi di stile geom. del Museo di B.* (Bari, 1921), fig. 66 e tav. XVII F. Eracle barbato, nudo, in corsa a destra, assale per di dietro il leone, passandogli le braccia intorno al collo, per soffocarlo.

5. Metopa frammentaria del Tesoro degli Ateniesi a Delfi — *Fouilles de Delphes*, tav. XLIV — (Reinach, op, cit., I, pag. 120) — Eracle in piedi di fronte, avendo al suo fianco il leone, ritto sulle zampe posteriori, del quale egli tiene abbrancato il collo col sinistro braccio.

6. Gruppo arcaico in bronzo, da Arolsen. — Roscher, *Lexikon*, I, pag. 2197 (Reinach, op., cit. l. cit., 3).

7. Piccolo gruppo in bronzo, per coronamento di candelabro: Gori, *Museo Etr.* I, 73, 1 (Reinach, *Rép. Stat.*, II, pag. 231, 1). Eracle giovanile e nudo abbracciato al leone, preme con la nuca contro la nuca di quello.

8. Gruppo in bronzo, simile al preced. — Babelon-Bianchet, *Catal. des bronzes*, 583 (Reinach, op. cit., l. cit., 2).

9. Gruppo frammentario arcaico (bronzo) — Vienna, Museo Imp. — *Arch. Anzeiger*, 1892, pag. 49). Eracle giovanile, nudo, alle prese con il leone.

10. Castone di anello, da Cipro — New Jork, Metrop. Museum — Gis. M. A. Richter, *Cat. of gems.*, n. 21, pag. 23 — Eracle barbato, alle prese col leone.

11. Scarabeo di stile arcaico — Brit. Museum — Furtwängler, *Antiken Gemmen*, tav. VI, 42. Eracle nudo, giovanile, stringe col braccio sinistro il collo del leone aprendogli le mascelle e trafiggendolo con la spada, come al n. 1. (cfr. scarabeo simile, tav. cit., n. 46) (1).

Con questo schema figurativo, della lotta corpo a corpo, incomincia veramente la illustrazione viva, efficace e appropriata dall'episodio mitico di Eracle e del leone, con risalto della superiorità fisica dell'eroe, per lo più inerme, rispetto alla belva inferocita. Dall'esame dei monumenti citati, emergono chiaramente, trattandosi di una esemplificazione cospicua, il largo favore che nel VI secolo e al principio del V av. Cristo, il motivo godette, e le applicazioni che esso ebbe nei più svariati campi dell'arte greca arcaica.

Nel corpo stesso della serie *B* è possibile distinguere diversi momenti nella evoluzione artistica del mito. Così il tipo di Eracle vestito di chitonisco, o di chitonisco e corazza,

(1) A proposito di questo scarabeo, Furtwängler in op. cit., II, pag. 29, osserva che essendo qui Eracle già vestito di pelle leonina, sarebbe questa una prova che quell'attributo di Eracle è indipendente dal mito di Nemea. Al contrario io crederei che l'Intrusione di quell'attributo così nella gemma come in alcun altro dei monumenti che sono oggetto del presente studio, sia stata voluta soltanto come base di giustificazione della scena, seppure non si tratti di una persistenza quasi inconscia di un motivo tradizionale, non potendosi dall'artista concepire la figura di Eracle disgiunta dalla pelle leonina.

precede evidentemente il tipo dell'eroe affatto nudo. Nella lotta stessa con il leone, si possono dividere i monumenti del genere in più categorie, a seconda del vario aspetto che assume la lotta mortale. Potremmo inoltre distinguere i monumenti sui quali l'artista ha figurato Eracle ed il leone completamente soli, dai monumenti ove, ai lati del gruppo centrale, si dispongono Atena e Iolao, Hermes ed altri personaggi, divini o terreni, e così di seguito.

A parte tutte le varianti, il motivo fondamentale si riduce entro uno schema costante, a linee semplicissime. L'eroe barbato, eretto della persona, piantando saldamente i piedi al suolo, tiene imprigionato il collo della belva nella stretta potente delle braccia. Non di rado, inoltre, aderisce con la testa contro la testa di quella. La quale, eretta sopra una sola delle zampe posteriori, premendo con l'altra contro il ginocchio dell'eroe, torce il collo vigorosamente, nel vano tentativo di liberarsi dalla stretta. Le zampe anteriori per lo più tengono afferrato l'eroe ai fianchi o alle spalle, mentre gli artigli affondano nella viva carne.

Il momento immediatamente anteriore alla lotta corpo a corpo, è certo quello in cui la belva infuriata, perchè provocata in qualche modo dall'eroe, si slancia arditamente contro di lui. L'eroe in una prima fase è armato di spada o di clava, quindi è rappresentato del tutto inerme e nudo. In tali condizioni di inferiorità, espressamente volute, per la sola fiducia nella propria forza, Eracle attende impavido, di piè fermo, l'assalto impetuoso; colto il momento opportuno, afferra al collo la belva, soffocandola quindi nella stretta spasmodica delle braccia. Lo scontro terribile tra l'uomo e la belva si risolve perciò in una lotta, in un duello in piedi, corpo a corpo; un duello mortale, in cui l'antitesi tra l'essere umano e l'essere belluino si attenua al punto da far pensare ad una tenzone tra i lottatore di una palestra (1).

Il motivo artistico è ricco in tal modo di risorse preziose particolarmente per lo scultore, che nell'esecuzione di un gruppo simile ha da far risaltare il contrasto smagliante tra il corpo della belva infuriata e quello calmo e possente, quasi divino, dell'eroe, dando tutto il rilievo consentito dall'arte al giuoco impressionante di muscoli delle due figure, ed anche imprimendo l'idea dello sforzo spasmodico e del dolore insieme, sulla faccia dell'eroe impegnato in una lotta così tremenda. Il motivo scultorio, già così popolare nell'arte greca del VI secolo e quindi caduto, come vedremo, in disuso, è di una tale vitalità artistica, che alla distanza di circa due secoli un grande scultore, Lisippo, lo rinnoverà e lo farà suo, restituendolo a nuova gloria.

Codesto geniale motivo si direbbe uscito per la prima volta, di getto, in un gruppo a tutto tondo, dalle mani di uno scultore ionico, forse ancora alquanto rozzo e inesperto dei mezzi artistici, ma audace nelle innovazioni e sensibilissimo a tutte le variazioni e agli

(1) Cfr. E. Reisch, art. cit., pag. 125. Per tale ragione lo stesso Pausania impiega, riguardo all'impresa di Eracle contro il leone, la parola ἀγώνισμα (Paus. V, 11,5).

aspetti della natura e del vero. E il gruppo scultorio, che noi vediamo riprodotto su bronzetti arcaici di non grande valore, può facilmente essere fatto risalire a un prototipo di arte ionica meritamente famoso (1).

Ai monumenti compresi nella serie *B* si aggrega per forti caratteri di affinità un'altra serie di monumenti i quali offrono a tutta prima l'impressione di uno schema nuovo, per il fatto che nella lotta con la fiera l'eroe assume la posizione inginocchiata.

Serie C.

1. Anfora calcidica a figg. nere, Louvre. — Roscher, *Lexikon*, I, p. 2196.

2-3. Vasi protoionici cumani a figg. nere, Firenze — *Röm. Mitteilungen.* 1887, p. 175.

4. Kylix c. s., a firma ΣΟΚΛΕΣ (medaglione centrale) — Museo di Madrid - G. Leroux, *Vases grecs et italo-grecs du Musée Archéol. de M.* (Paris, 1912), n. 56.

5. Kylix c. s., decorata nello stile dei Piccoli Maestri (med. centr.) — *Wiener Vorlegeblätter*, 1888, tav. IV, 2^b.

6. Kylix c. s., a firma ΧΑΡΙΤΑΙΟΣ, stesso stile (med. centr.) — *Wiener Vorlegebl.*, 1889, tav. VI, 3^b.

7. Kylix c. s., stesso stile (med. centr.), Museo di Berlino — Gerhard, *Griech. u. etrusk. Trinkschalen d. K. Mus. zu Berlin*, tav. II-III.

8. Lamina in bronzo sbalzato — Collezione Loeb, New York — Reinach, *Rép. Rel.*, II, pag. 210, 2.

9. Lamina c. s. — stessa Collez. — Reinach, op. cit., II, pag. 210, 4 — (2).

Il tipo di Eracle in ginocchio, abbracciato al leone, parrebbe dovuto a una concezione plastica diversa e indipendente dall'altra. Questa versione, in realtà, non è che una poco felice modificazione della prima, dalla quale in nulla differisce, altro che per la posizione inginocchiata dell'eroe. La nuova versione è stata poi evidentemente adottata dall'artista non già sotto l'impulso della libera immaginazione, ma solo per ragioni pratiche di adattamento al campo ristretto, e più che altro schiacciato, da decorare, pel quale mal si confaceva il motivo originale di Eracle in piedi. Per tale ragione appunto, il motivo non è impiegato molto di frequente, e soltanto in determinate specie di monumenti (medaglioni di kylikes, fasce di placche metalliche), dove il motivo, riprodotto nella forma originale, avrebbe dovuto apparire in proporzioni troppo ridotte, mancando l'altezza.

(1) Lo stesso motivo, secondo il medesimo schema, era probabilmente riprodotto sul trono di Olimpia (Pausania, l. cit.; cfr. ivi 10,9), oltre che sul trono di Amicle (Id. III, 18, 15).

(2) Sembrano appartenere a questa medesima categoria lo skyphos gelese ricordato da P. Orsi in *Mon. Ant. dei Lincei*, vol. XVII, pag. 283, con « Eracle accoccolato in lotta con il leone », e la kylix a f. n. della Collezione Rogers, ricordata in *Arch. Anzeiger* 1889, pag. 110 seg., con Eracle in lotta con il leone, alla presenza di Atena e di Iolao.

L'arte attica arcaica ionizzante, profondamente attaccata, più che ai dettami del vero, alle convenzioni volute dalla tradizione, è maestra in codesti ripieghi di carattere opportunistico, accentuando in tal modo il suo carattere di arte stilizzata e decorativa. La trovata di questo originale aggruppamento sembra perciò prediletta dai così detti Piccoli Maestri, incontrandosi per lo più il motivo sulle opere ceramiche di questi artisti. Lo stesso ripiego che si osserva nella rappresentazione del gruppo di Eracle e del leone, vediamo adottato da artisti contemporanei in altre numerose occasioni, in cui si presentavano le medesime difficoltà. Basta ricordare come uno degli esempî più caratteristici del genere la lamina di bronzo sbalzata proveniente da Olimpia, esibente in una delle fascie istoriate Eracle alla prese con un Centauro, tenendo la medesima posizione inginocchiata, senza altra giustificazione che quella dello spazio mancante (1).

La serie *C*, quindi, non rappresenta alcun progresso nella evoluzione artistica del motivo.

Una versione sostanzialmente nuova e originale, affatto priva di legami di parentela con uno qualsiasi degli schemi già ricordati, si offre invece con una nuova serie di monumenti, con il leone a terra e l'eroe curvo sul leone: la serie *D*.

Serie D

Vasi dipinti a figure nere.

1. Oinochóe a figg. nere, a firma TALEIΔEϟ — *Wiener Vorlegeblätter*, 1889, tav. IV, 6ª 6ᵇ (disegno restaurato).
2. Anfora c. s., con occhioni — Gerhard, *A. V.*, tav. 139.
3. Anfora c. s. — Gerhard, *A. V.*, tav. 183.
4. Hydria c. s. — Gerhard, *A. V.*, tav. 138.
5. Anfora c. s., di stile tardo — P. Orsi, *Gela (Mon. Ant. dei Lincei*, XVII, tav. XXI).
6. Piccola anfora c. s., di stile tardo. (fig. 9). Museo di V. G. *(Falerii* V., tomba 59)
7. Lékythos c. s., di stile tardo — Museo di Madrid — G. Leroux, op. cit., n. 85.
8. Lékythos c. s., di stile tardo. — *Ibid.* — Leroux, op. cit., n. 86.
9. Lékythos c. s., di stile tardo. — Laborde, *Collection de Lamberg* II, tav. 14.
10. Vaso a f. n. di stile tardo — Tischbein, *Collection of engravings*, IV.
11. Lékythos a f. n. su fondo bianco — Perrot, *Hist. de l'Art.*, X, fig. 378.
12. Frammento di grande cratere a volute (fig. 10) — Bologna, Museo Archeologico, G. Pellegrini, *Catal.* cit., n. 60.
13. Coppa a f. n., di stile tardo. — Dresda, Collezione Fiedler — *Arch. Anzeiger*, 1891, pag. 23.

(1) *Olympia Ausgrabungen*, vol. IV (Bronzi), tav. XXXVIII. Ved. in proposito E. Curtius, *Die Knieenden Figuren der altgriechischen Kunst* (XXIX *Berliner Winckelmannsprogramm*).

Fig. 9.

Vasi dipinti a figure rosse.

14. Frammento di anfora dipinta nello stile di Andocide — *Arch. Iahrb.* XI (1896), pag. 142 e fig. a pag. 183. Eracle curvo a terra sul leone, fra Atena e Iolao.

15. Stamnos a f. r. di stile severo, come i numeri successivi — Museo di Monaco. *Mon. dell. Ist.* VI-VII, tav. 27 *A*.

16. Kelébe — Museo di Villa Giulia — L. Savignoni, *La Collez. di vasi dip. nel M. di V. G.* (*Bollett. d'Arte del Min. della P. I.*, X, 1916, n. 11-12), pag. 341.

17. Hydria — *Museo Etr. Vaticano*, II, tav. XVIII, 3,300.

18. Kylix — Bologna, Museo, Pellegrini, *Catal.*, n. 361.

19. Kántharos — *Wiener Vorlegebl.* 1890|91, tav. VII, 2^b E.

Su tutti i vasi citati a figure rosse, ad eccezione del vaso n. 16, la figura di Eracle è di aspetto giovanile, imberbe.

Opere varie.

1. Bassorilievo marmoreo, frammentario, da Lamtprae — *Athen. Mitteilungen*, 1877, tav. 3 (Reinach, *Rép. Rel.* II, pag. 352).

2. Bassorilievo marmoreo, appartenente a fronte di sarcofago — Roma, Chiesa di S. Maria sopra Minerva (fig. 11) C. Robert — *Sarkophagreliefs*, III, pag. I, 27. 98 (Reinach, *Rép. Rel.*, III, pag. 321). Copia romana da originale greco della prima metà del V secolo.

3. Corniola, da Cipro — Furtwängler, *Ant. Gemmen*, tav. X, 2. « Accurato lavoro di stile severo, del periodo intorno al 500 ».

4. Pinax fittile a rilievo — Atene, Museo dell'Acropoli — *Catal. of. the Acropolis Museum*, II, n. 1328.

In tutta la lunga lista di monumenti citati (1), in gran parte più recenti di quelli ricordati nelle serie che precedono, l'eroe trovasi con le ginocchia appena sospese da terra, il dorso e la testa curvi, nell'atto in cui stringe col suo poderoso abbraccio il collo del leone, premendo fortemente a terra le punte dei piedi e concentrando su quelle la forza di spinta necessaria per resistere alle scosse della belva infuriata (2). Le braccia si abbar-

Fig. 10.

bicano in una stretta mortale intorno al collo e al corpo della fiera. Cosicchè il corpo dell'uomo resta completamente sospeso da terra, ma tocca soltanto con le punte dei piedi, e si raccomanda solo all'abbraccio con la fiera, con la quale forma un tutto inscindibile.

(1) Non ho inteso di dare per questo schema, come pure per gli schemi precedenti, l'elenco completo dei monumenti relativi. Una delle ragioni si è che certe citazioni di pitture vascolari col mito di Eracle e del leone non poterono essere utilizzate, causa la indeterminatezza della descrizione: indizio della poca o nessuna chiarezza con cui i detti schemi erano ricevuti nella mente dell'autore. Cito ad esempî le rappresentazioni vascolari ricordate in *Arch. Anzeiger* 1898, p. 190, 7 (anfora a f. n., in Cassel) e in *Arch. Anzeiger* 1899, p. 94 (vaso di forma ovoide *(sic)* a f. n., del Museo del Louvre). Si è perciò tenuto conto, in linea generale, solo dei vasi editi graficamente. Il vaso, poi, del Brit. Mus., B. 193 (*B. H. S.* XXX, 195, pag. 266), presenta con il leone sulle spalle di Eracle, uno schema di assoluta eccezione.

(2) Il medesimo schema figurativo trovasi impiegato ad esprimere la lotta di Eracle col Cinghiale, sopra un frammento di cratere a figure nere di stile tardo, da Gela (P. Orsi, *Gela*, in *Mon. Ant. dei Lincei*, vol. XVII, fig. 29.)

Il leone, poi, con la testa immobilizzata e le fauci a terra nella impossibilità di nuocere, non ha altra difesa efficace che quella di premere con una delle piote anteriori contro la testa bassa dell'avversario. Il gruppo, quindi, che prima sviluppavasi, con gli avversari in piedi, intorno ad un asse verticale, si sviluppa ora, con grande evidenza scultoria, intorno a un asse orizzontale, od obliquo, ambedue gli avversari restando curvi e piegati a terra.

Sono qui perciò invertite le parti dell'assalitore e dell'assalito. Non il leone su Eracle, ma Eracle stesso sembra essersi gettato sulla belva, onde prevenirne ogni movimento offensivo e soffocarla nella stretta mortale delle sue braccia. Il gruppo plastico, anche così concepito, non è privo di effetto artistico e di interesse. Al nostro gusto, già educato ai

Fig. 11.

tipi convenzionali, alle stilizzazioni dei movimenti e delle forme secondo la tendenza innata dell'arte greca arcaica, non fa, a tutta prima, alcuna impressione sgradevole cotesta combinazione di figure, che è in se stessa, checchè si dica, affatto innaturale ed illogica.

Causa l'originalità, per non dire la stranezza, dell'aggruppamento, si è voluto supporre che Eracle siasi gettato sul leone, dopo averlo stordito con un colpo di clava (1). Ma secondo quanto risulta dai monumenti figurati, il leone è tutt'altro che stordito, ed è anzi nel pieno possesso delle forze. D'altra parte Eracle ha già poggiato tranquillamente a terra,

(1) G. Q. Giglioli, *Il Trono dello Zeus di Fidia in Olympia*, in *Memorie della R. Accad. dei Lincei*, ser. 5, vol. XVI, fasc. VI, pag. 365 (149 dell' Estr.). La suddivisione degli schemi figurativi con la lotta di Eracle e del leone, quale è data nel citato lavoro, l. cit., è alquanto sommaria e inesatta. Il motivo di Eracle che solleva da terra il leone, per quanto si riferisce alla scultura greca, è proprio soltanto dell'arte lisippea e postlisippea. E poichè l'arte romana non conosce, si può dire, che questo (il sarcofago qui riprodotto a fig. 11 essendo una vera eccezione), ne viene di conseguenza che, contrariamente all'ipotesi del G., notevole debba essere la differenza tra il motivo trattato dall'arte greca arcaica e quello trattato dall'arte romana.

od ha appeso all'albero i suoi impedimenti: la clamide, l'arco e la faretra. La clava, poi, è a volte gettata in un angolo remoto del quadro, altre volte trovasi molto più in vista, affidata com'è nelle mani delle scudiere Iolao, e più raramente, nelle mani stesse di Atena (1). Onde si ricava che l'eroe ha intrapreso la lotta restando di sua volontà completamente inerme, fiducioso nella superiorità della sua forza muscolare. Questo è il valore degno di Eracle, questo appunto l'episodio maraviglioso e leggendario, il mito che gli artisti greci si sono compiaciuti di rappresentare con tanta frequenza.

La illogicità dell'aggruppamento deriva dal fatto che l'uomo, pur volendo assalire senza l'aiuto di armi, non può essersi gettato sulle belva che sul punto di essere assalito; anche essendo quello il primo a voler assalire, non può d'altra parte la belva esser rimasta inerte e inattiva, fino ad essere sopraffatta, a costo di far perdere ogni merito al valore dell'eroe. Una lotta del genere, quindi, non può essere ingaggiata altro che in piedi, e logicamente non può finire che in piedi. È così anche escluso che il gruppo concepito secondo lo schema orizzontale, possa rappresentare soltanto uno dei varî momenti della lotta. Eracle in piedi o in ginocchio, tenendo avvinghiato il leone, non allenterà la stretta, che per lasciar cadere al suolo il corpo della belva inerte, morta soffocata.

Esclusa ogni necessità e giustificazione naturale di un aggruppamento plastico come quello che abbiamo testè criticato, bisogna ricorrere a particolari esigenze di carattere materiale, offerte dal campo da decorare, sul genere di quelle che hanno portato all'Eracle in ginocchio. Una prima modificazione del gruppo, come si è veduto, risale alla pittura decorativa per zone parallele o specchi rotondeggianti (medaglioni di kylikes, sommità di piedi di tripodi), poichè il gruppo di Eracle inginocchiato e del leone lottanti, si riduce abbastanza agevolmente entro le linee di un quadrato, e come tale si presta per la riempitura così di fasce orizzontali, come di campi rotondi o rotondeggianti.

Non la pittura, ma la scultura decorativa potrà offrirci la più logica spiegazione del caratteristico motivo di Eracle e del leone proni verso terra. Se ben si osserva, l'aggruppamento delle due figure così concepito, ad eccezione di quanto si vede nell'anfora di Taleides, che per più motivi si distingue dai vasi affini, si racchiude geometricamente dentro un triangolo rettangolo, di cui il cateto maggiore rappresenta il piano di posa delle figure, l'angolo più acuto a sinistra è occupato dal piede di Eracle, disteso all'indietro e poggiato a terra con la sola punta, e l'ipotenusa è indicata approssimativamente da una linea tangente al dorso o alla sommità della testa dell'eroe e alla groppa o treno posteriore della belva, tanto più rialzato, quanto più il treno anteriore è schiacciato verso terra.

Già nel fregio del tempio arcaico di Assos, attribuito alla prima metà del VI secolo, la figura di Eracle in lotta col Tritone è scolpita secondo il medesimo schema, con la

(1) Cfr. l'anfora del Museo di Villa Giulia, riprodotta a fig. 8, e la kylix della Collez. Rogers, sopra citata.

gamba destra allungata all'indietro e il ginocchio prossimo a toccare terra (1). Ma nel fregio di Assos, svolto entro linee parallele, è più che altro osservata la legge della *isocefalia*, per la quale, indipendentemente dalle proporzioni e dai movimenti delle figure, le teste si trovano tutte alla medesima altezza. La lotta col mostro strisciante al suolo induce facilmente l'artista a presentare fortemente china e quasi distesa a terra la figura dell'eroe; tuttavia si vede come le due figure di Eracle e del Tritone siano, all'altezza del tronco, eccessivamente schiacciate e quasi sacrificate dalla ristrettezza del fregio.

Un maggiore e più armonico sviluppo riceve il motivo nella pittura vascolare attica a figure nere, dove assai frequente è la scena della lotta fra Eracle e il Tritone. Quivi, infatti, la parte superiore delle figure è in genere sviluppata normalmente, senza eccessive preoccupazioni di spazio. Sembra qui però talvolta sacrificato, nei riguardi almeno dell'effetto estetico, lo sviluppo delle figure in larghezza, nei casi cioè in cui le spire del lungo corpo del Tritone risultano eccessivamente raggomitolate una sull'altra (2).

Dove invece il motivo plastico della lotta di Eracle e del Tritone riceve il suo pieno e normale svolgimento, è nel gruppo scolpito a tutto tondo, in poros, il più antico dei monumenti del genere citati, destinato a colmare l'ala sinistra di un frontone di tempio dell'Acropoli di Atene, forse il più antico Hecatómpedon (3). Qui l'artista, libero della legge della isocefalia, e anzi forzatamente ossequioso alle legge opposta, con uno spazio disponibile indefinito in larghezza, si è trovato nelle condizioni più favorevoli possibili per trattare il motivo secondo la concezione più naturale e verisimile. Anche nel frontone arcaico citato il gruppo si circoscrive facilmente entro le linee di un triangolo rettangolo. La figura di Eracle con il ginocchio destro che tocca terra, invece di stare sospeso, perde in realtà di forza e di energia nell'atto che abbraccia il Tritone. Questa circostanza, permettendoci di considerare come il gruppo in poros, concepito effettivamente per un'ala di frontone, sia ancora ben lungi dall'aver raggiunto la perfezione, ci induce a collocare quell'opera caratteristica di arte arcaica, in testa a tutte le altre rappresentazioni del genere, da noi conosciute.

Nella lotta col leone l'atteggiamento di Eracle è identico a quello che si vede nei gruppi frontonali con la lotta contro il Tritone, ma è drammaticamente più interessante e artisticamente più completo. Giacchè, mentre nel secondo caso la figura dell'eroe si trova

(1) Per il particolare che ci interessa del fregio del tempio di Assos, ved. Brunn-Bruckmann, *Denkmäler*, tav. LII. Per il tempio e le sue sculture in generale, rimando allo studio di F. Sartiaux, *Les sculptures et la restauration du temple d'Assos*, in *Revue Archéologique*, XXII, 1913, pag. 1-46 e 359-389.

(2) Ved. tra gli esempi tipici di questo schema figurativo, Gerhard, *A. V.*, tav. 115, e *Mon. dell'Ist.*, tav. XLI. Sul motivo in genere, di Eracle e del Tritone, cfr Walters, *Catal. of ancient vases in Brit. Mus.*, I, e inoltre l'articolo recentissimo di St. Bleeker Luce, *Heracles and the Old Man of the Sea, in A. J. A. XXXVI*, 1922, pag. 174 segg.

(3) Riproduzione colorata del gruppo, in Wiegand, op. cit., tav. I. e IV.

sempre collocata nello stesso senso di quella dell'avversario, il Tritone, come in un assalto alle spalle, e il personaggio principale non sembra quasi correre alcun pericolo, nella lotta col leone, invece, se identico è l'atteggiamento dell'eroe, ben altro è l'effetto drammatico del gruppo, con la testa dell'eroe accanto alle fauci spalancate della fiera e le unghie di questa, che affondano rabbiosamente nelle carni dell'avversario. Tenuto conto delle esigenze materiali congenite, cui l'artista non poteva a meno di ottemperare nell'esecuzione del gruppo, è certo che questo segna un progresso notevole sopra il gruppo scultorio di Eracle e del Tritone, geometricamente freddo e artificiato, del tutto inespressivo.

Il motivo della figura umana semidistesa, colla testa e col petto curvi verso terra, incontra molto favore presso gli scultori di frontoni, e in genere presso gli artisti attici del VI secolo. Esso si trova ripetuto infatti: *a)* sopra il frontone ateniese e i vasi figurati con la lotta di Eracle e del Tritone; *b)* sulle due ali del frontone arcaico orientale del tempio di Apollo a Delfi (1); *c)* ai due angoli del frontone ateniese marmoreo della Gigantomachia (frontone dell'Hecatómpedon rimaneggiato da Pisistrato); *d)* sopra i monumenti figurati con la lotta di Eracle e del leone appartenenti alla serie *D* (2); *e)* sopra i vasi figurati, con la lotta di Eracle e Anteo (3).

A proposito di questa ultima originale composizione vascolare, già il Furtwängler acutamente osservò la stretta affinità d'ispirazione con le sculture frontonali attiche arcaiche, a noi note (4). In maniera che tra i vari monumenti e categorie di monumenti citati, che ci offrono lo schema della figura umana con una gamba distesa o semidistesa e il tronco inclinato obliquamente verso terra, di una sola categoria, quella con la lotta di Eracle e del leone secondo lo schema orizzontale, non si conosce la genesi all'infuori dei vasi (5). Ma questa ci è ormai esplicitamente indicata dall'analisi dei monumenti affini, i quali ci riconducono effettivamente ad una scultura frontonale arcaica, a soggetto identico, per noi completamente perduta, come il più sicuro prototipo dei varî monumenti figurati della serie *D*.

È infatti da tener presente che il pittore ceramista per lo più non sa nè vuol esser assolutamente originale nelle composizioni di cui fregia i suoi vasi. L'arte nuova che gli

(1) Th. Homolle, *Monuments figurés de Delphes. Les frontons du temple d'Apollon*, in *B. C. H.* 25, 1901, pag. 457 segg., e *B. C. H.* 26, 1902, pag. 587 segg.

(2) Sopra questo frontone, ved. bibliografia e ricostruzione citate a pag. 110 del presente fascicolo, nota 1.

(3) Furtwängler–Reichhold, *G. V.*, tav. 92-93 e testo relativo.

(4) Furtwängler, op. cit., pag. 173: « Man möchte fast vermuten dass dem Euphronios wirklich als Vorbild eine Giebelgruppe vorlag, eine Gruppe, die eine jüngere Vervollkommnung dessen darstellte, was der eine der alter Porsogiebel der Akropolis, der mit Herakles u. Triton, geleistet hatte ».

(5) Furtw., in Roscher, *Lexikon*, l. cit., ricorda un gruppo di Eracle e del leone in poros, trovato sull'Acropoli di Atene; ma egli non ci apprende, quale fosse lo schema plastico del gruppo, nè ci offre elementi che servano a rintracciare i frammenti scultorî di cui, a meno che non si tratti di un equivoco, si sarebbe perduta ogni traccia.

fiorisce dintorno in monumenti e opere d'arte grandiose ed innumerevoli, non può a meno di esercitare un'impressione profonda nella sua mente; impressione tanto più profonda e incancellabile, quanto più il modesto pittore è tempra d'artista. D'altra parte è certo che più i soggetti vascolari sono noti e interessanti per ragioni di culto e di amor proprio nazionale e privato, più il ceramista ha fiducia di vedere accolta con favore e di esitare la sua produzione. Vie nuove e intentate il ceramografo, quindi, non tiene, nè sarebbe in grado di tenere. Ma è certo, tuttavia, che facendosi la pittura vascolare attica eco modesta ed ancella umile, ma fedele, della grande arte monumentale contemporanea, essa non può a meno di riflettere, sia pur debolmente, la mutabilità delle forme e degli indirizzi, secondo il vario impulso che l'arte riceve dai pittori e scultori illustri, specialmente ateniesi, o che lavorino in Atene (1).

Per tali ragioni è senz'altro da ritenersi estranea alla pittura vascolare la creazione d'un motivo artistico convenzionale, la cui composizione e le cui linee d'insieme rispondono a tutt'altre esigenze. Queste, in ultima analisi, non possono affacciarsi che nella scultura decorativa, arte cioè non completamente libera, ma sottomessa alle esigenze delle linee architettoniche.

Il cataclisma dell'invasione persiana nell'Attica segna del resto una linea netta di demarcazione tra la ceramica a figure rosse di stile severo, rappresentata da Eufronio, e l'inizio della ceramica di stile *bello;* la diversità tra le due ceramiche non è data soltanto dalla maggiore o minor finezza dello stile, ma anche dal mutamento profondo del repertorio. Pochi sono i motivi figurati che si trasmettono inalterati coi loro schemi alla nuova scuola: i più si modificano o scompaiono addirittura, per essere sostituiti da altri più originali e attraenti. Fra quelli che scompaiono è l'episodio della lotta fra Eracle ed il leone (2).

Mancando a noi qualsiasi traccia del motivo originario *scolpito*, non ci è dato in alcun modo di stabilire *a priori*, direttamente, in quale età questo possa essere sorto. Si può tuttavia procedere ad una determinazione approssimativa dell'età del prototipo, dietro un accurato esame delle imitazioni di arte vascolare. Ad eccezione del vaso di Taleides, il più antico originale della serie, le ripetizioni del motivo si hanno tutte su vasi a figure nere, di stile progredito, spesso decadente addirittura, e in vasi a figure rosse di stile severo, prossimi, quindi, anche per l'età, al cratere di Eufronio con Eracle e Anteo. Tutti codesti vasi sono all'ingrosso compresi tra l'ultimo trentennio del VI secolo e il primo ventennio

(1) L'influenza della grande arte sulle composizioni dei pittori vascolari ateniesi è negata risolutamente da P. Hartwig *(Die griech. Meisterschalen*, pag. 600 segg.), ma ammessa tuttavia da altri (Pottier, *Douris*, pag. 35).

(2) La stessa sorte subisce il motivo affine, già ricordato, con la lotta di Eracle e del Tritone. Il Bleecker Luce, in art. cit., enumera non meno di 95 vasi dipinti a figure nere, sui quali il motivo si ripete con leggiere varianti. Di vasi a figure rosse, uno solo, e cioè una piccola coppa, porta ripetuta la scena.

del V. Di poco anteriore potrebbe essere giudicata l'opera celebre di scultura che diede luogo a una tale abbondanza di imitazioni vascolari. Tale opera di scultura si colloca, quindi, con grande approssimazione intorno al periodo della tirannide di Pisistrato (560-527). Questo periodo segna, così per l'architettura come per la scultura attica, la fase di transizione tra l'arcaismo pieno e la prima fase dell'arcaismo maturo. Atene è in pieno fervore di innovazione edilizia. L'architettura e la scultura in poros vengono a poco a poco abbandonate, e si sostituiscono loro architettura e scultura in marmo.

Si rinnovano templi e frontoni di templi, ed è questo un momento storicamente propizio per il sorgere del gruppo scultorio di Eracle e del leone nemeo nella forma più adatta per un frontone. Certo si è che lo schema orizzontale della lotta di Eracle e del leone non fa nell'arte greca che una breve apparizione, la quale coincide esattamente coll'età degli ultimi vasi a figure nere e dei primi vasi a figure rosse. Durante questo periodo, tuttavia, il motivo, sia per la novità della composizione, sia per le origini sue aristocratiche, appena entrato nel repertorio dell'arte industriale, soppianta completamente l'altro del gruppo in piedi, adusato nella fase artistica precedente. Nessuna delle opere elencate nella serie *D* può a rigore esser fatta discendere per l'età oltre il 480 av. Cristo, compreso, come si è detto, il modello avuto davanti dallo scultore che eseguì il sarcofago oggi in S. Maria sopra Minerva. L'artefice imitatore, infatuato della novità e anche della perfezione artistica del gruppo scultorio, brillante di luci e di colori sopra uno de' templi di Atene, non ha creduto, certo, di dover tenere alcun conto delle necessità materiali che quell'aggruppamento avevano suggerito allo scultore, e della scarsa rispondenza di quello alle leggi della naturalezza e della verisimiglianza.

È facile intendere che sullo stesso frontone, adorno delle figure di Eracle e del leone sull'ala sinistra, comparissero a destra altre figure, collegate col mito e destinate, colla loro presenza e i loro movimenti, non solo a completare la composizione frontonale, ma anche ad aumentare l'animazione e l'interesse della scena. Sopra i vasi che ci hanno servito finora di guida, vediamo comparire accanto al gruppo di Eracle e del leone, anzitutto la figura di Atena protettrice dell'eroe, sicura mallevadrice dell'esito fortunato della lotta. Atena in piedi di fronte, volgendo tranquillamente lo sguardo verso l'eroe e protendendo la mano destra verso di esso, è la figura meglio indicata per riempire il colmo del frontone: tanto più che Atena è sui vasi per lo più rappresentata alla destra del gruppo. Dalla parte opposta si vede spesso la figura di Iolao, l'inseparabile servo e compagno dell'eroe nelle più rischiose avventure; talora Hermes, e più di rado una figura di donna fuggente spaventata, una Ninfa ritenuta la personificazione di Nemea. Essendo certa la presenza di Iolao nella composizione frontonale, è facile restituire sull'ala opposta del frontone la quadriga dell'eroe con Iolao sul carro. E ciò in analogia con le composizioni affini di arte arcaica, come il frontone ateniese con Eracle e l'Idra, il frontone di Delfi, con Eracle e Apollo, e lo stesso frammento di cratere del Museo di Bologna (fig. 10). Non è assoluta-

mente da escludere, in ogni caso, la presenza di altre figure secondarie, come la Ninfa locale ed Hermes, ma tale presenza non è necessaria per la organicità, anche materiale, della composizione. Senza dubbio questa, ad eccezione del motivo capitale, Eracle ed il leone, fu profondamente modificata da pittori vascolari secondo le necessità, e ad essi è perciò dovuta la presenza di svariati personaggi in piedi o seduti, come la soppressione quasi assoluta del carro di Eracle.

Tanto maggior favore incontrerà ora presso i competenti la nostra ricostruzione, e tanto meno ardimentosa essa sembrerà, quanto più sarà tenuta presenta la parentela strettissima che accomuna in tutti i tempi, ma particolarmente nel periodo dell'arcaismo, la scultura e la pittura dei Greci. Identità di soggetti, di situazioni, di schemi prospettici, di errori talvolta grossolani e di trovate felici nell'interpretazione così del vero come del fantastico, fanno sì che la scultura greca arcaica e la pittura coeva, rappresentata quest'ultima oggi quasi unicamente dai vasi dipinti, si presentino a noi come parlanti un medesimo linguaggio artistico.

Per quanto si riferisce ai frontoni arcaici, che altrimenti il tema sarebbe troppo vasto a trattare, ricordiamo a conforto della nostra tesi, come dati ormai acquisiti per la storia dell'arte, l'identità di composizione e di linee tra monumenti di arte vascolare e i seguenti frontoni arcaici:

a) frontone con Eracle e l'Idra, già restituito nelle parti mancanti col sussidio appunto di pitture vascolari (1);

b) gruppo frontonale di Eracle e del Tritone, più volte ricordato;

c) gruppo frontonale di centro nel frontone della Gigantomachia (Atena ed Encelado) (2);

d) frontone da Delfi, con la lotta per il tripode (3);

e) frontone orientale del tempio di Apollo a Delfi, ricostruito, con la quadriga di Apollo di fronte (4);

f) gruppo ateniese, in poros, dei due leoni all'assalto del toro (5); gruppo ritenuto da taluno, senza sufficienti motivi, non appartenente ad un frontone (6), ma il cui motivo è in ogni caso ripetuto alle ali del frontone di Apollo precedentemente citato;

(1) Perrot-Chipiez, VIII, pag, 532 segg.; Brunn-Bruckmann, tav. 16; Wiegand, op. cit. tav. VIII, 4 (riprod. a colori).

(2) Perrot - Chipiez, v. c, pag. 554 e fig. 279; Brunn-Bruckmann, tav. 471.

(3) Perrot - Chipiez., v. c., pag. 365.

(4) Courby, *Le fronton oriental du temple archaïque d'Apollon à Delphes*, in *B. C. H.* 33, 1914, pag. 327 segg., con ricostruzione del frontone ivi, tav. VII. Questo frontone era in marmo, mentre il frontone opposto era in poros (ved. Homolle, in art. cit.).

(5) Perrot - Chipiez, v. c., 541 seg.

(6) H. Lechat, *La sculpt. attique avant Phidias*, pag. 68 seg. Gli stessi dubbî del Lechat sono condivisi dal Perrot, op. cit., v. c. pag., 541.

g) motivo centrale del frontonedi Corfù, scoperto nel 1910, con Medusa in corsa (1);

h) gruppo di Teseo e Antiope su di un frontone del tempio di Apollo a Eretria, ora al Museo di Calcide (2).

É dunque sintomatico il fatto che di tutti i frontoni di scultura arcaica fin qui conosciuti, si abbiano riflessi di una fedeltà indiscutibile su monumenti modesti di arte industriale, come i vasi dipinti. A questa lista dobbiamo ora aggiungere, dopo il frontone con la nascita di Atena, di cui si è trattato nella prima parte di questo studio, un nuovo frontone completamente perduto nell'originale: il frontone, cioè, con la lotta di Eracle e del leone nemeo. Se questo frontone sorgesse o no sull'Acropoli di Atene, resta un problema per noi insolubile. Ma la sussistenzà del frontone in età prossima alle guerre persiane è testimoniata dalle vicende del motivo ricostruite specialmente sui vasi. In tal modo la pittura vascolare, specialmente attica, ci rivela sempre più luminosamente la sua importanza, aprendoci nuovi e inaspettati orizzonti nel campo dell'arte greca (3).

Róma, Estate 1921.

GOFFREDO BENDINELLI.

(1) E. Strong, *Apotheosis and After Life* (London, 1915), tav. VI (bibliografia a pag. 239, nota 11). Come uno dei più significativi riscontri al motivo scultorio possono essere citate le Gòrgoni dipinte sulle anse del Vaso François (Furtw. Reichh., tav. 1-2).

(2) Furtwängler, *Aegina*, I, pag. 323. Cfr. su vasi dipinti tutti di stile severo, ratto di Latona (FurtWängler-Reichhold, tav- 112), ratto di Korone (ivi tav. 33), ratto di Oreithyia (ivi, tav. 94).

(3) Era già interamente composto in tipografia il presente lavoro, quando ebbi notizia del libro di R. Heberdey, *Altattische Porosskulptur, Ein Beitrag zur Geschichte der Griechischen Kunst* (Vienna, 1919), che tuttora non mi fu possibile di consultare.

FILOTTETE A LEMMO

PITTVRA VASCOLARE

CON RIFLESSI DELL'ARTE DI PARRASIO

Il bel cratere a figure rosse, di cui per concessione di Paolo Orsi, presento la primizia (1), fu scoperto nel 1915 presso Siracusa, nella contrada del Fusco, ben nota ai cultori di topografia antica siciliana.

Questa terrazza sottostante a mezzogiorno agli avanzi della Neapoli, comprende il nucleo più importante delle necropoli dell'antica Siracusa, a cominciare da quella con materiale protocorinzio, che si riferisce al primitivo impianto dell'ottavo secolo avanti Cristo, per venir giù, come è ormai accertato, fino al periodo della dominazione romana. Scoperte occasionali, determinando la campagna di esplorazione del 1915, hanno permesso una conoscenza piuttosto ampia di gruppi sepolcrali dei secoli V e IV, assai scarsamente documentati fino allora, e che s'erano ritenuti distrutti in antico o nascosti sotto un'alluvione dell'Anapo. E appunto da uno di questi sepolcri proviene il nostro vaso (2).

Il cratere (fig. 1), alto centimetri 43,5, frammentato e ricomposto con qualche lacuna, presenta nel suo lato nobile la scena, che vedesi qui riprodotta dal disegno dovuto all'abile mano di Rosario Carta (fig. 2). La creta rosso pallida è verniciata di un nero scadente, diluito e chiazzato, che non è il bel nero ebano dei migliori prodotti attici, ma tende al marrone; il contorno delle figure a fondo risparmiato, è eseguito con precisione e nettezza, ma sopra il color naturale della creta rosso pallida è passata una tenue velatura di rosso sanguigno chiaro, con varie gradazioni, più chiara sulle vesti, più carica sui nudi anatomici.

(1) È conservato nel Museo di Siracusa. L'illustrazione completa, con più largo richiamo dei testi e con la necessaria documentazione, sarà da me fatta, riproducendo molto materiale di raffronto, in altra sede, insieme con quella di altri vasi della medesima necropoli. Tratterò allora la questione della fabbrica e altri problemi, che qui poco o affatto si toccano.

(2) Dei molti scritti sulla necropoli del Fusco ricordo: Cavallari, *Appendice alla topografia archeologica di Siracusa*, Palermo 1891, pag. 7 segg.; Orsi, *Notizie degli Scavi*, 1891, p. 405 segg.; 1905, p. 383; 1907, pag. 744 seg.; 1912 p. 181 segg. (quest'ultima notizia riguarda gli scavi da cui proviene il nostro vaso).

Occupa il centro (fig. 2) una grotta sommariamente indicata secondo una ovvia convenzione, comune non soltanto nell'arte greca, con un arco rosso, segnato di sottili linee nere e

Fig.1.

ravvivato di pennellate di bianco sovrapposto, ad indicare l'irregolarità della roccia; vi siede dentro un personaggio con la barba e la ricca massa di capelli arruffati, vestito di un chitonisco, coi lembi appuntati sulla spalle e cortissime brache; chitonisco e brache hanno una

ricca bordura. Il personaggio è disegnato manifestamente come se sedesse su di un masso (che nondimeno il pittore non ha per anco accennato), sul quale è distesa una pelle di fiera, che alle picchiettature dorsali, come all'aspetto della testa, escludo sia di leone, e ritengo invece di leopardo.

Questo barbuto protagonista del quadro, mentre arretra la gamba destra, protende la sinistra e, per quanto lascia vedere una scheggiatura, appoggia il piede alla parete roc-

Fig. 2.

ciosa dell'antro, in un punto in cui ha però delicatamente disteso un lembo della pelle ferina. Egli serra al fianco, stringendolo nella mano sinistra abbassata, un ricurvo arco dipinto con color bianco sovrapposto, mentre stringe tra il pollice e il medio della mano destra, appoggiata al ginocchio, una lunga penna maestra di grosso uccello, dipinta in color bianco con estrema minuzia sì che si possono contare le sue barbe.

Il personaggio è come stralunato, e rivolge a sinistra lo sguardo quasi distratto e assente. Alla parete della grotta è appesa un'ampia faretra, decorata a spirale ricorrente e a

dentelli; ma essa è vuota. Dal tetto pende un grappolo di uccellini, legati come è costume dei cacciatori pel becco, e indicati con tratti sommari ma graziosamente realistici.

Al di fuori della grotta il terreno è roccioso e ineguale. A destra sta una donna riccamente vestita di chitone, serrato ai fianchi da una zona e sotto il quale si profilano i seni, e da un himation sovrapposto, di cui un lembo partendo dalla spalla sinistra scende in ricco panneggio lungo il fianco, mentre per il resto ricopre la figura dal ventre in giù, trattenuto dalla mano sinistra che si nasconde con tutto il braccio, sotto la stoffa. Con la destra questa donna si appoggia alla roccia della caverna, mentre insiste col suo corpo sul piede sinistro e arretra il destro, poggiandolo a terra per la punta, con vezzo comune nella pittura vascolare. La testa di questa donna manca in buona parte; ma si vede che aveva ampia massa di capelli. Essa porta una collana a chicchi rotondi e un bracciale a serpentello, dipinti in bianco.

Questa donna si rivolge all'uomo seduto nella grotta; essa infatti sta in un primo piano del quadro, che nell'assenza di prospettiva dobbiamo considerare anteriore alla bocca dell'antro, per il modo particolare con cui la mano destra appare appoggiata alla roccia. La donna nondimeno, è collocata in modo che possa vedere ed esser vista da un altro personaggio che appare dietro la grotta dalla spalla in su, celato alla vista dell'abitatore della caverna. Quest'altro uomo barbuto il cui volto manca per buona parte a causa di una lacuna del vaso, regge nella destra un oggetto che non può essere una spada, sebbene lo sembri a prima giunta. E' invece una faretra chiusa da un coperchio. Dietro le spalle gli pende l'aguzzo berretto da marinaio, il *pilion*.

Volgendo le spalle a questa figura in posa simmetrica appare, nascosta anch'essa in gran parte dietro la grotta una donna collocata su di una balza dipinta di bianco. Del suo abito si vede ben poco; ma appare chiaramente l'ampio scudo sorretto dal braccio sinistro e l'elmo semplice ed elegante, che ricopre la sua testa. Le decorazioni dell'elmo, una collana di perline, un braccialetto a serpentello capricciosamente snodato, sono di color bianco sovrapposto.

Verso questa figura di donna armata, che fa col suo braccio un ampio gesto oratorio, alza la testa e gli occhi un giovane imberbe che occupa la parte sinistra del quadro, appoggiandosi al tronco di un albero spoglio di fronde, e raccogliendo dietro il dorso la sua clamide, che ha ricche bordure ed è appuntata al collo da una fibula a scudetto. Insiste col corpo sulla gamba sinistra, mentre porta in avanti il piede destro che poggia a terra soltanto per la punta; il suo fianco sinistro si arrotonda con errata concezione del movimento, che non può giustificarsi neppure col fatto che s'appoggia all'albero. Egli calza alti e caratteristici stivaletti allacciati da viaggio, e porta in testa l'aguzzo *pilion*.

*
* *

Noi non possediamo, che io sappia, alcun altro monumento in cui ricorra questa rappresentazione, nei tratti che qui sono più caratteristici. Nondimeno la nostra pittura presenta alcuni elementi essenziali che non lasciano dubbio sul suo significato.

Senz'ombra di esitazione, un chirurgo ha convenuto meco nel ritenere che il personaggio centrale non maneggia la morbida penna, se non per curare comunque una piaga della sua gamba, sia che vi cosparga un lenimento, sia che la ripulisca: la penna è un ovvio e comodo pennello nella pratica della chirurgia popolare. Inoltre è evidente il ferito tenga molto al suo arco, tanto da tenerselo serrato al fianco, durante la delicata medicazione.

Chi sarà mai adunque se non il possessore dell'arco mirabile di Eracle, Filottete (1), abbandonato a Lemno dai compagni della spedizione di Troia, per il fetore insopportabile del suo piede avvelenato da un áspide?

Dei personaggi che stanno fuori della grotta è assai chiaro, oltre la donna armata la quale non può essere che Atena, anche l'astuto Ulisse, riconoscibile dall'aspetto barbuto e dal berretto conico da marinaio a lui caratteristico. Vedremo fra breve chi potranno essere gli altri; ma fin d'ora la presenza di Ulisse ci avverte che la pittura riproduce il richiamo di Filottete, le cui frecce portentose l'indovino Eleno aveva profetato indispensabili per l'espugnazione di Troia.

Questo episodio del mito era principalmente trattato nella *Piccola Iliade* di Lesche, nella quale, come risulta da un breve estratto di Proclo, è Diomede che va a richiamare a Lemno l'abbandonato eroe; nè sembra che Proclo abbia trascurato o abbreviato non ricordando Ulisse. È invece la tragedia attica, che « a mostrare il difficile problema di far che Filottete, nel momento della necessità fosse guadagnato da quelli che l'avevano offeso, ricorse all'inganno e introdusse Ulisse, il quale evidentemente è rappresentato come il principale autore del suo abbandono, per farne risultare un bellissimo e nuovo contrasto » (MILANI, pag. 25). Nel Filottete in Lemno di Eschilo, di cui avanzano pochi frammenti, Ulisse va a riprendere l'eroe a Lemno; ma non sembra che il nostro pittore si sia attenuto a questa elaborazione del mito, perchè, mentre il tragico non dava ad Ulisse alcun compagno di riguardo, tale è invece nel vaso il giovane appoggiato all'albero, in colloquio con Atena. Punto essenziale della tragedia di Eschilo sembra poi il trafugamento, forse profittando di un accesso del male di Filottete, dell'arco e delle frecce appesi ad un pino; e ciò non avviene certo nella nostra pittura. Euripide, della cui tragedia siamo meglio informati per un riassunto di Dione Crisostomo, congiunge nella missione di ricondurre Filottete all'esercito Ellenico, Ulisse e Diomede. L'astuto laerziade non si dissimula la difficoltà di persuadere l'eroe a servire chi l'aveva crudamente abbandonato, e conosce che un'ambasceria di frigi è giunta per invitarlo — per l'odio che doveva nutrire contro

(1) Rimando per ora all'importante lavoro sistematico di L. A. Milani, *Il mito di Filottete nella letteratura classica e nell'arte figurata*, Firenze, 1879, cfr. anche dello stesso: *Nuovi monumenti di Filottete e considerazioni generali in proposito*, in *Annali dell'Istituto*, 1881, p. 249-81; e Türk, *Philoktetes*, in Roscher's, *Lexikon*, III, 2, voll. 2311-43.

i compatriotti — a venire presso di loro col prodigioso arco. Vi sono nel nostro vaso alcuni dati che convengono senza dubbio alla tradizione euripidea: il giovane appoggiato all'albero, che ben può essere Diomede, Atena la quale nella tragedia esorta Ulisse all'impresa, promettendogli di renderlo irriconoscibile e sembra che apparisse quale *deus ex machina*. Nondimeno manca ogni possibilità d'inquadrare esattamente, specie per la presenza della figura femminile di destra, la nostra scena nella tragedia.

Nel Filottete a Lemno di Sofocle, pervenutoci per intero, è Neottolemo, che fingendosi nemico dei greci, i quali gli avrebbero negato le armi dell'ucciso padre, si fa strumento dell'astuto Ulisse. Ma nelle alterne scene in cui il giovanetto si dibatte fra il sentimento di pietà per l'eroe abbandonato e l'irruenza di Ulisse, invano cercheremmo una situazione rispondente a quella del nostro dipinto. Chè anzi nella tragedia sofoclea, l'eroe affida fiducioso l'arco egli stesso a Neottolemo.

Esclusi i lavori dei grandi tragici del V secolo, potremmo pensare che la composizione del vaso di Siracusa si riferisca a qualcuna delle tradizioni elaborate da Filocle nel suo Filottete in Lemno, o dai comici Epicarmo, Strattis e Antifane. Ma è vana ogni ipotesi, perchè la nostra conoscenza su queste opere si limita ai nudi nomi.

*
* *

L'interessante pittura del vaso di Siracusa ci attesta comunque — ed è caso non infrequente — una redazione del mito affine per molti riguardi a quella euripidea; ma altronde ignota, della quale non era rimasto documento nelle fonti scritte da noi possedute, e neppure in altre rappresentazioni figurate. Nessun antico monumento presenta infatti, come s'è già detto, identità di schemi e di personaggi col nostro vaso. Quelli che più si avvicinano alla nostra rappresentazione per affinità di motivi, sono i rilievi ben noti di alcune urne etrusche, nei quali il vecchio eroe ferito, sta nella sua grotta. Ulisse in alcuni irrompe da un nascondiglio per sventare l'effetto del colloquio avuto da Filottete con l'ambasceria troiana; in altri con la sua eloquenza e con le cure apprestate alla ferita, distoglie l'attenzione di Filottete, mentre Diomede si appresta a trafugare il prezioso arco e le frecce; le navi o i cavalli, che inquadrano queste composizioni, alludono ai preparativi del ritorno.

Come si vede in questi monumenti troviamo chiaramente espresse, particolari scene del Filottete euripideo. E all'elaborazione del mito dovuta alla poesia drammatica nelle forme che ci sono note, si attengono le altre rappresentazioni del viaggio in Lemno dello scaltro Ulisse.

L'abbandonato eroe, secondo la tradizione attestata dal nostro vaso, è intento nella sua grotta a lenire con la morbida penna gli spasimi della piaga. In Eschilo (fr. 103) si parlava di insetti molesti, mosconi io direi piuttosto che grilli, che venivano ad accrescere il dolore della piaga facendola verminosa, e che ci appaiono in una gemma etrusca, nella

quale Filottete si sventola il piede con un'ala di uccello; motivo ripetuto in altre gemme e in un rilievo di lucerna, e che il Milani ed altri riconducono probabilmente ad un originale del celebre cesellatore Boethos; in una corniola degli Uffizi, l'ala è sostituita da un ramoscello. Ma ben altra cosa è la nostra penna: i due concetti non sono così strettamente simili come parrebbe ad una prima considerazione, perchè evidentemente la penna non è adoperata a ventaglio. Non si può dire che serva a cospargere la piaga di quella terra lemnia, che aveva nell'antichità, e conserva ancora, fama di risanare i morsi delle serpi, perchè questa tradizione, di cui abbiamo un accenno, non ha nulla di comune con il nostro dipinto. Ma certo la penna cosparge qualche lenimento sulla piaga, o la rinetta.

La pelle della fiera (Filottete non veste qui come nella tragedia di Euripide, pelli feline, ma se ne serve altrimenti) ha un ovvio significato; non meno quel grappolo di uccellini appesi nella grotta, che non alludono soltanto alla caccia onde l'eroe solitario si procurava il vitto; ma sono sopratutto un documento della sua abilità di arciere infallibile, nel cui antro abbondava la preda, ed anche i piccoli uccelli erano vittime di quel suo arco. Oscura riesce invece la faretra vuota delle frecce portentose; sembra ch'esse siano state già involate e siano ormai custodite nel chiuso astuccio che tiene in mano lo scaltro Ulisse. Ma non sembra che l'eroe se ne sia accorto. Dal modo con cui stringe l'arco, pur essendo intento alla medicatura, e cioè quando meno poteva fargli comodo, si direbbe ch'egli tema un' insidia: forse la giovane donna con la quale conversa, gli parla della preziosa arma, ed egli fatto sospettoso, con mossa ingenua se la stringe al fianco. Oscura è parimenti l' identificazione di questa donna. Sarà un'abitatrice di Lemno, corifea o elemento del coro di una tragedia, o non piuttosto una dea? La presenza di Atena, ci affida che nella scena può intervenire anche un'altra teofania: nè credo che possa farci escludere questa interpretazione, il fatto che la figura sia più in basso rispetto ad Ulisse. Potrebbe essere la dea Bendis, l'Artemide Lemnia che ebbe culto particolare nell' Isola, e alla quale in un disco marmoreo del Museo profano della Biblioteca Vaticana, si vedono forse sacrificare Ulisse e Neottolemo, sbarcando a Lemno, secondo la tradizione euripidea. Non vedrei però nè attributi nè altri elementi comunque decisivi. Si potrebbe anche in questa figura, se è una dea, riconoscere Peithò, non fuori luogo invocata nella difficile missione; sebbene principalmente si colleghi al culto di Afrodite e pertanto intervenga sopratutto in persuasioni amorose, questa dea ci appare anche altrimenti e ricorderò soltanto l'invocazione del coro nelle Coefore, prima del matricidio di Oreste (v. 726–7). Ma a me sembra più probabile nondimeno, che qui si debba riconoscere anzichè una dea, una mortale, Ulisse ricorrerebbe per sottrarre a Filottete frecce ed arco, all'aiuto di una donna che seduca il solitario eroe.

L'astuto Ulisse comunque, non veduto da Filottete si mantiene in vista di questa donna. Se l'oggetto che egli ha in mano fosse una spada, diremmo che egli ostenti col suo gesto coreografico, di volere affidare al filo tagliente dell'arma, più che agli accorgi-

menti della parola, la riuscita dell'impresa. Ma abbiamo visto, che si tratta quasi sicuramente di una chiusa faretra, nella quale sono ormai passate le mirabili frecce di Filottete, non sappiamo se consegnate fiduciosamente, come nella tragedia di Sofocle, o trafugate. Ed Ulisse agita l'astuccio, quasi a ricordare al suo intermediario, donna o dea, l'argomento di cui essa deve trattare nella conversazione con Filottete.

Non veduti, come Ulisse, da Filottete, sono gli altri due personaggi. Non è possibile giudicare, se il giovane sia Diomede o Neottolemo. La maggior diffusione della tradizione che parla del primo, non può essere argomento per deciderci in questo senso. L'altra è invece Atena che lo consiglia e che — meglio che nella tragedia di Euripide — interviene direttamente all'azione.

La nuova tradizione mitografica, di cui è documento la nostra pittura, faceva adunque probabilmente sottrarre all'eroe le frecce, e poi lo faceva convincere a seguire sotto le mura di Troia i compagni venuti a cercarlo. Questi, in potere delle frecce, avevano un'arma potente di coartazione della volontà di Filottete: cosa mai avrebbe fatto l'infermo eroe, senza quelle armi da cui traeva nutrimento e difesa? E non riesce difficile comprendere perchè non sia stato anche trafugato l'arco, come in Euripide e Sofocle; sottratte le prodigiose munizioni, l'arco non aveva più parola. D'altro canto era così noto ai mitografi l'intervento di Filottete all'ultima fase dell'assedio di Troia, che nessuno poteva pensare mai a far trafugare quelle armi come azione che fosse fine a se stessa, bensì soltanto come mezzo per decidere l'eroe a seguire l'esercito greco.

*
* *

Quel che s'è detto avanti, descrivendo la pittura, ci pone nella via per determinare a quale momento dello stile attico rosso essa appartenga. Notiamo la sommaria, ma franca e sicura anatomia, efficacemente modellata con pochi anzi scarsi, ma studiati tratti essenziali interni, ben lontana dalla cura minuziosa dello stile polignoteo; il fluire ricco e un po' ricercato delle vesti, anch'esse indicate con sobrio impiego di tratteggio: l'ampia massa dei capelli e delle barbe, accuratamente delineate con una compiacenza, che torna anche nella rappresentazione della penna; la testa di Filottete resa molto bene di tre quarti ed il piede di Diomede trattato con la sicurezza di chi è ormai adusato agli scorci più audaci; infine l'impiego temperato, ma nondimeno notevole, dei bianchi sovrapposti e la gradevolissima velatura sanguigna dei nudi.

Non presumo, in materia in cui sono possibili anche da parte di reputatissimi studiosi, apprezzamenti assai diversi, di poter precisare la cronologia, con quella determinatezza cui aspirano gli specialisti; mi limito pertanto a riferire il vaso a quello stile pittorico della fine del quinto secolo o piuttosto ai primordi del quarto av. Cristo, che rappresenta una corrente contemporanea a Midia ma dallo stile fiorito o miniaturistico nettamente differenziata. Gli innegabili parallelismi che esistono tra la nostra pittura e alcuni

monumenti della plastica (specialmente il motivo del piede incrociato di Diomede ed il gesto oratorio di Atena) confermano questa cronologia piuttosto tarda.

Questa conoscenza di grandi modelli plastici da parte del nostro pittore, mi riprometto di ricercare nella illustrazione completa del vaso. E mi riservo di trattare allora, utilizzando gli elementi decorativi e le figure del lato secondario, molto importanti al riguardo, la questione se il vaso sia attico o come a me pare, di una fabbrica d'imitazione.

Passiamo ora, com' è in rito, a ricercar brevemente il prototipo della grande arte che possa avere influito sulla nostra pittura vascolare.

L'eroe nella cui rappresentazione lo scultore Pitagora aveva raggiunto un raro effetto di verità, era stato scelto a soggetto anche di alcune celebri pitture. Uno dei quadri antichissimi della pinacoteca dei Propilei di Atene — che i critici, come è noto, ritengono opera di Polignoto — rappresentava forse Diomede presso Filottete, secondo la tradizione della poesia ciclica. Aristofonte, fratello di Polignoto, aveva dipinto anch'egli un Filottete, ammirato da Plutarco, per la meravigliosa espressione di dolore. Lo stesso tema era stato ripreso un secolo dopo da Parrasio, come apprendiamo da due epigrammi dell'Antologia, uno di Glauco, l'altro di Giuliano Egizio (1).

Il Milani crede per il contenuto di questi epigrammi, che Parrasio rappresentasse sopra tutto « la prostrazione d'una angoscia morale, unita al fisico patimento d'una cancrena che rodevagli il piede » (p. 56); ma la lode del realismo impressionante è parte cosi essenziale dell'uniforme materiale retorico dell'antica critica d'arte (come spesso della critica ingenua), che non sembra soverchia in proposito la più profonda diffidenza: troppe volte leggiamo nell'Antologia e fuori di vacche che sembrano muggire, di menadi agitate, di feriti che sembra si dolgano, di personaggi in genere che paiono vivi, perchè sia possibile annettere a queste espressioni, altro valore che non sia quello di un motivo retorico, convenzionale nella critica laudativa.

In armonia col suo concetto, il Milani immagina il Filottete di Parrasio seduto, perchè è posizione questa più adatta a rappresentare l'affanno morale, mentre in piedi si rileva meglio il tormento fisico. La descrizione che Filostrato Giuniore ci fa di un quadro di Filottete, che sembra lo stesso cui allude Giuliano Egizio e perciò quello di Parrasio (2), conforta secondo il Milani questa interpretazione, per tutto il contesto nè vi si oppone la frase « giace in Lemno ».

Anche ammesso questo senso ristretto del verbo greco adoperato, κεῖται, non mancheremo di notare lo scarso valore di documento che hanno le studiate esercitazioni letterarie

(1) Rispettivamente 16, 111 e 113. Sul riferimento dell'epigramma di Giuliano al quadro di Parrasio cfr. Milani, p. 56-8, e Brunn, *Gesch. der griech. Künstler*, II, p. 100; Overbeck, *Schriftquellen*, p. 324.

(2) *Imag.*, III, cfr. Milani, p. 58, e Brunn, *op. e loc. cit.*

di quel sofista, nelle quali, si ritrova — fin dove può far comodo all'artifizio retorico — solo qualche vaga reminiscenza della realtà.

Il Milani vedeva nella pittura di un *aryballos* attico e in qualche monumento minore — fra cui un emblema etrusco e le monete della città di Lamia in Tessaglia — irradiazioni secondarie del celebrato quadro di Parrasio: l'eroe accasciato su di una roccia si sorregge il capo con la destra.

Ma assai più completo è il nostro cratere, la cui cronologia ben conviene ad un derivato diretto dell'arte del grande artista di Lemno (419-346 av. Cr.). Ma non solamente il soggetto e la cronologia convengono.

Abbiamo già notato — e sono apprezzamenti che sorgono spontanei in chi osservi il nostro vaso — la studiata composizione, architettonicamente disposta dentro e intorno alla grotta, l'accurato disegno che non vien meno nei piedi e nelle mani, ove anzi raggiunge particolare precisione, la coscenziosa rappresentazione dei capelli e delle barbe, dipinti pelo per pelo e la minuziosità dei particolari: uccelli, penna, etc. Chi ammetterà mai che siano solo per coincidenza fortuita, le qualità che l'antica critica d'arte, con spunto di metodo morelliano, rilevava e meglio apprezzava nella pittura di Parrasio? « per primo « — scrive Plinio (*n. h.*, XXXV, 36, 9) citando Antigono e Senocrate — diede alla pittura « un canone, per primo curò l'elegante rappresentazione dei capelli e per confessione degli « artisti niuno lo vince nella rappresentazione delle linee estreme. Raramente si trova infatti « nell'arte un'accurata riproduzione dell'estremità dei corpi ».

Poche volte io credo, una tesi simile si presenta con elementi così convincenti e suggestivi.

Mentre dell'arte di Polignoto numerose pitture vascolari ci hanno permesso di ritrovar gli elementi essenziali, nulla conoscevamo finora di simile per l'arte di Parrasio, sicchè uno studioso assai competente, aveva proposto, in via d'ipotesi e senza naturalmente alcun elemento dimostrativo, di vederne il riflesso nello stile miniaturistico o fiorito, di cui è insigne esempio la meravigliosa idria di Midia. Ma sapere che Parrasio dipinse Adone nutrito di rose è a dir vero troppo poca cosa, perchè se ne possa ricavare che ad esso risalga la tendenza midiaca, in quanto delicata ed elegante. Ben altri sono gli elementi che autorizzano a riconoscere nel nostro vaso lo schema di una celebrata opera di Parrasio e un riflesso del suo stile, sia pure, secondo l'ormai celebre paragone, come una maiolica di Urbino ci riproduce la composizione e lo stile di un quadro di Raffaello, e cioè in maniera imperfetta, sì, ma nondimeno incomparabilmente più significativa delle fredde esercitazioni di un retore o di un poeta dell'Antologia.

Biagio Pace.

IL TIPO DI ARTEMIDE AMAZZONE

Sul tipo di Artemide amazzone mi sembra porti nuova luce la bella scoltura ostiense recentemente trovata e da me illustrata nelle Notizie degli Scavi e nel Bollettino d'Arte (1). Essa riproduce infatti (fig. 1) un tipo amazzonico di Artemide della fine del IV secolo e che risente evidentemente ancora l'influsso delle amazzoni di Efeso, riallacciandosi però agli ideali artistici espressi da Prassitele per la figura di Artemide, con l'A. di Dresda e la Diana di Gabi che gli vengono comunemente attribuite.

Si può dire che l'Artemide ostiense la quale risente ancora l'influsso, soprattutto dei due tipi di amazzoni Mattei (Fidia) e Pamphili (Policleto), (2) sia quasi un tipo intermedio tra le Artemidi prassiteliche in abito lungo e quelle amazzoniche in riposo. L'ostiense, infatti, ripete il disegno delle braccia e il modello dell'acconciatura (la testa è un ritratto romano del primo secolo) (3) dell'Artemide di Dresda: il destro alzato a prendere la freccia, il sinistro abbassato; disegno comune poi alle figure di Artemide della prima metà del IV secolo, (4) e l'acconciatura con la massa dei capelli spartita nel mezzo e suddivisa in ciocche ravviate indietro e raccolte sulla nuca con un grosso nodo caratteristicamente aperto a riccioli, come è appunto nell'A. di Dresda. D'altro canto l'ostiense aderisce più che gli altri tipi di Artemide — p. es. la Laphria di Petrai e l'A. di Licosura entrambe di Damofonte (5) — alla così detta Diana di Gabi che — opera di Prassitelle — sarebbe stata posta sull'Acropoli nel 346 a. C. (6).

L'Artemide ostiense venendo dunque a collocarsi accanto ad alcune figure prassiteliche di Artemide, invita a riprendere in esame il tipo artistico dell'Artemide amazzone che, più

(1) Not. Sc. 1922 p. 87 Boll. d'Arte, marzo 1921.

(2) Sull'attribuzioni di queste figure cfr. la recentissima trattazione di C. Anti, Monumenti Policletei in Mon. Lincei XXVI, 1920 p. 600 sgg.

(3) Per ciò che concerne il ritratto cfr. il mio articolo in Boll. d'Arte.

(4) Art. del Vaticano, Helbig, Führer I, 500 e A. di Venezia, Furtwaengler, Gr. Originalstatuen in Venedig tav. VII, 1.

(5) Per la Laphria è merito dell'Anti di averla identificata e con ottimi argomenti rivendicata a Damofonte in Annuario Scuola Arch. di Atene e Missioni italiane in Oriente, II, 1915 p. 181 sgg. Per quella di Lycosura di cui si conosce soltanto la testa e il torso, la felice ricostruzione del Dickins appoggiata a nuova testimonianza monetaria ci fa certi del costume e dell'atteggiamento della figura; Annual of Br. School 1906 p. 356-434 tav. XII-XIV; 1910 p. 80-87.

(6) Che sia prassitelica secondo la felice congettura dello Studniczka, nessuno più dubita; cfr. Ducati, Arte Classica p. 480.

Fig. 1.

volte illustrato nell'arte greca dal quarto secolo in poi, nobilita le sue origini con due nomi di artisti celebri, Strongylion e Prassitele a cui risalirebbero, secondo Pausania, due figure di Artemide create rispettivamente per Megara e per Anticira. Ma tale attribuzione e l'identificazione proposta dal Furtwaengler e dal Reinach, sembrano contraddire col materiale monumentale che m'è parso quindi utile raccogliere ad esaminare.

Pare evidente che il passaggio o la trasposizioue del costume e del motivo amazzonico sul tipo statuario della dea giovinetta, che segna una fase importante nella evoluzione della figura di Artemide — sotto più rispetti notevole nell'arte greca — debba essere stato determinato in gran parte dal carattere del mito e del culto che, specie nelle redazioni più recenti, fa di Artemide una vergine intrepida protettrice delle amazzoni (1); ma forse ancora più dalla fortuna del tipo artistico della amazzone quale venne fissato nelle scolture di Efeso. E che la trasposizione avvenga dalle figure amazzoniche al tipo di Artemide e non viceversa, mi sembra non possa mettersi in dubbio.

Nessuna infatti delle Artemidi in abito corto che noi conosciamo precede quelle figure, mentre il tipo stesso dell'amazzone è ancora nell'arte del quinto secolo (2) in costume diverso da quello che assume nelle statue di Efeso per quanto il chitonisco exomis sia già nella giovinetta in corsa del Vaticano.

Dubbio invece rimane su chi si possa far risalire l'invenzione del tipo amazonico di Artemide, il quale pur non avendo soppresso il tipo in abito lungo ha perdurato fin oltre l'età ellenistica offrendo all'arte, assai più dell'altro, variazioni tipologiche e nuovi motivi formali per la figura di Artemide.

Pausania attribuisce a Strongilione l'Artemide di Megara: τὴν δέ Ἄρτεμιν αὐτὴν Στρογγυλίων ἐποίησε (Paus., I, 40), che forse egli stesso avrebbe ripetuto per Pagai.

A Prassitele, l'idolo di Anticira che ha una torcia nella mano destra, una faretra sulle spalle; al suo lato sinistro è un cane (ἡ Ἄρτεμις ἔργων τῶν Πραξιτέλους, δᾶδα ἔχουσα τῇ δεξιᾷ καὶ ὑπὲρ τῶν ὤμων φαρέτραν, παρὰ δὲ αὐτὴν κύων ενάριστερᾷ, μέγεθος δὲ ὑπὲρ τὴν μεγίστην γύναῖκα τό ἄγαλμα. (Paus., X, 37).

In nessuna delle due menzioni v'è accenno al costume amazzonico, ma per Megara una moneta (fig. 2) ci rappresenta un'Artemide amazzone in corto chitone corrente a sinistra con fiaccola nella sinistra, tipo che con leggera variante riproduce anche una moneta di Anticira (fig. 3) (3). Sicchè risalirebbe a Strongilione la creazione del tipo amazzonico di Artemide che Prassitele avrebbe riprodotto per Anticira con leggere varianti nel movimento delle braccia e negli attributi. Tale è l'opinione di quanti hanno avuto occasione di ricordare questo tipo.

(1) È noto come le Amazoni ne sono, almeno in Efeso le sacerdotesse, cfr. del resto, Euripide: Hipp. 64; Callimaco, Himm Art. 6; Anth. Pal. VI, 286.

(2) Cfr. lo scudo marmoreo di Strangford (British Museum) Ducati, Arte Classica, Torino 1920, p. 353

(3) *Imhoof. Blumer*, Num. Comm. p. 4 e p. 124.

Anzi, il Furtwaengler pensava che l'Artemide prassitelica di Anticira potesse ritrovarsi in una statuina di Larnaca (fig. 5); opinione giustamente non accolta dal Reinach (1) il quale però propone una identificazione ugualmente inaccettabile credendo di vedere in una statuina di Metelino (fig. 4) l'Art. amazzonica di Strongylion del santuario di Megara. Il solo raffronto delle figure (fig. 2-4; 3-5) mi sembra faccia fortemente dubitare delle opinioni dei due illustri storici dell'arte.

Ma c'è di più.

Mentre le testimonianze monetali addotte a commento del testo di Pausania ci danno due figure di Artemide pressochè identiche, (figg. 2-3), nel patrimonio artistico pervenutoci noi constatiamo invece due gruppi ben distinti di Artemide amazzonica. Prima quindi di discutere l'attribuzione a Strongilione e a Prassitele degli originali delle due figure monetali di Megara e Anticira, sarà bene osservare la tradizione statuaria.

Da una inspirazione forse comune, un gruppo trae e ripete una figura di Artemide amazzone in abito corto in moto violento, piena di elemento drammatico che ci si presenta quasi sempre di scorcio e che precede o accompagna l'evoluzione del tipo amazonico quale ci vien dato dal Mausoleo di Alicarnasso e dall'ara di Pergamo, e non pare invece risenta dell'evoluzione del tipo di Artemide in lungo chitone.

A questo gruppo vanno assegnate oltre le figure monetali di Megara e di Pagai, quella di Anticira che ha le stesse caratteristiche della Diana di Versailles attribuita a Leochares e di cui si ammette la dipendenza dalla creazione di Strongilione, oltre ad altre varianti di cui sarebbe troppa lunga l'enumerazione e che vengono esemplificate dalle monete qui raccolte (figg. 6, 7, 8).

Il secondo gruppo è caratterizzato invece da una figura di Artemide amazzonica in attitudine di attesa o di riposo, improntata a serenità e a calma, che ci si presenta quasi sempre di prospetto e sul cui tipo, sia nello spirito, sia nello schema formale, non esercita più alcun influsso l'evoluzione dell'amazzone ma vi si riscontrano invece forme e motivi propri alle Artemidi non amazzoniche.

In questo secondo gruppo ascriverei oltre alla Brauronia (Diana di Gabi) che va considerata come l'archetipo di questo gruppo allo stesso modo che la figura di Strongilione lo è per l'altro, il tipo della gemma di Napoli, (fig. 10) il tipo ostiense che è un tipo intermedio tra questa e quella, e in genere le figure di Artemide-amazzone stanti che ne mantengono il concetto informativo; come, ad esempio, la Laphria di Patrai, opera di Damofonte, nonchè l'Artemide di Larnaca e la statuina di Metelino oltre gli esemplari monetali di varie città che ho qui raccolto (con il cortese ausilio della Prof. L. Cesano) a testimoniare la diffusione del tipo (figg. da 9 a 14).

(1) *Revue Archeologique*, 1904, p. 34-39 (Strongylion).

Fig. 2. — Artemide di Megara.
(Imhoof-Blumer, Num. Comm. on. Pauis, 56 tav. A, 10)

Fig. 3. — Artemide di Anticira.
(Imhoof-Blumer, ibid., tav, 17)

Fig. 4. — Artemide di Metelino.
(Reinach, Rev. Archéologique, 1904, pag. 34)

Fig. 5. — Artemide di Larnaca.
(Furtwaengler, Meisterpieces, fig. 141, p. 326)

Fig. 6. — Alexandria, tav. III. n. 398 p. 109 (Head, Cat. of Gr. Coins)

Fig. 7. — Corinto, tav. 20, n. 19, p. 79 (Head)

Fig. 8. — Pellon e(Peloponneso) tav. IV, 18, p. 20 (Head)

Fig. 9. — Tabai (Caria) Nav. 26,6, p. 171 (Head)

Fig. 10. — Napoli (gemma) (Furtwaengler, tav. 49,8)

Fig. 11. — Creta-Cydonia, tay. VIII, 19 (Head)

Fig. 12. — Statere attico, 190 a. C. Panfilia, p. 119, tav, 24 (Head)

Fig. 13. – Lydia-Hiero Cesarea; tav. 11, 10, p. 106, età di Antonino Pio (Head)

Fig. 14. — Cilicia-Mopso, tav. 18, p. 106, età di Costantino Pio (Head)

Ritornando ora alle attribuzioni degli idoli di Megara e di Anticira rispettivamente a Strongilione e a Prassitele, pare evidente che, tenute presenti le monete delle due cittá e la tradizione statuaria non si può accogliere l'una attribuzione senza rifiutare l'altra. E tutto induce a ritenere la figura di Megara come opera di Strongilione ma non quella di Anticira come opera di Prassitele.

Nulla vieta infatti di assegnare la prima trasposizione del costume e quasi direi dello spirito amazzonico sulla figura di Artemide a Strongilione che appartiene alla generazione immediatamente seguente a quella degli artefici delle amazzoni di Efeso ed è egli stesso autore di una amazzone, purtroppo ignota, celebratissima nei tempi romani e prediletta da Nerone. (1) Non v'è quindi ragione di rifiutare sia la testimonianza di Pausania, sia quella monetale, e l'Artemide di Megara, di cui una replica forse Strongilione stesso fece per Pagai, potrebbe bene essere l'archetipo a cui più o meno si ricollegano le figure di Artemide-amazzone in movimento, tra le quali va ricercato l'originale statuario. Il quale peró rimane fino ad oggi ignoto, essendo inaccettabile, l'identificazione proposta dal Reinach che attribuisce a Strongilione l'Artemide di Metelino: non soltanto perchè accettandola bisogna rifiutare la testimonianza della moneta di Megara, così dissimile dalla figura di Metelino (figg. 2-4) ma perchè quella figura in riposo con le gambe incrociate, la mano sinistra poggiata sul fianco, il braccio destro sopra un pilastrino appartiene all'altro gruppo delle Artemidi Amazzoni, secondo la semplice classificazione da me proposta che s'impone per le testimonianze monetali e statuarie. Tanto più che nell'Art. di Metelino anzichè le ipotetiche caratteristiche dell'arte di Strongilione a noi ignota sono chiaramente riconoscibili alcuni caratteri prassitelici che il Reinach stesso fu il primo a segnalare; (2) quegli stessi caratteri che contraddistinguono appunto le Artemidi amazzoniche stanti.

Del pari inaccettabile mi sembra l'attribuzione a Prassitele della figura di Anticira dataci dall'unica moneta di questa città.

Anzitutto è tale l'analogia di questa con l'opera di Strongilione a Megara e a Pagai — raffrontati gli esemplari monetali — che bisognerebbe supporre nella figura prassitelica non

(1) Ne parla due volte Plinio (N. H. XXXIV, 48 e 82); era una statuetta in bronzo e la si disegnava per la bellezza delle gambe *eucnemos*. Ci è ignota: l'ipotesi dell'Hoffmann di riconoscerla in un'amazone a cavallo in un piccolo bronzo di Napoli è rifiutata dall'Amleung e dal Reinach art. cit. p. 37. La congettura del Noack in Jahrbuch, 1915, p. 11/ di riconoscere l'amazone di Strongylion nel tipo berlinese, nonostante la felice correzione del passo di Plinio, rimane isolata. Cfr. *Anti*, *Monumenti Policletei* in Mon. Lincei, XXVI, 1920 p. 601 nota 1.

(2) *American Journ. of Arch.*, 1885 tav. IV. L'ipotesi è invece ritenuta felice dal Lechat (*Revue critique* 1903, II p. 88) e accettata dal Joubin (*Cat. Muése I. de Constantinople*). La rifiuta invece il Noack in *Jahrbuch* 1915 p. 178 nota 2 e se il suo rifiuto è mosso dall'idea di riconoscere l'amazzone di Strogylion nel tipo berlinese, non si può disconoscere tuttavia la giustezza della sua osservazione " pare impossibile di poter riportare a Strongylion un'opera di carattere così prassitelico nello schema e nell'abito ,,.

già una variazione di un tema artistico già trattato, ma una diretta derivazione, quasi una riproduzione del tipo, inammissibile in Prassitele la cui dipendenza con l'arte di Strongylion sarebbe assolutamente ipotetica. In secondo luogo, mentre della figura di Strongilione abbiamo una derivazione nella Diana di Versailles, quella di Anticira non avrebbe lasciato alcuna traccia nè eco di sè in tutto il nostro patrimonio artistico; anzi resterebbe isolata nella cerchia stessa dell'arte prassitelica, perchè certo in nessuna delle opere del maestro o dal suo indirizzo artistico derivate, potremmo rintracciare nè i motivi formali, né, ciò che più importa, lo spirito dell'idolo di Anticira; tanto poco, questa figura in moto violento con le braccia protese in avanti, risponde alle caratteristiche dell'arte prassitelica. E che cosa Prassitele abbia inteso per Artemide amazzone noi vediamo dalla Brauronia (Diana di Gabii) che è la più bella e la più originale tra tutte, ma non così lontana dal suo indirizzo artistico che non siano facilmente riconoscibili in essa le caratteristiche di altre creazioni come l'Afrodite Pseliumene nel disegno delle braccia e l'Artemide di Dresda nella grazia e nella compostezza della figura che il volto giovanile illumina di una dolce serenità.

Inoltre tutte le figure di Artemide amazzone in stasi hanno più o meno accentuati caratteri prassitelici: la gemma di Napoli, l'Artemide di Ostia, (1) quella di Metelino e quella di Larnaca nella quale ultima il Furtwaengler riconosceva l'idolo di Anticira non tenendo presente la moneta che la riproduce così diversamente (2). Sicchè accordando la testimonianza monetale con le parole di Pausania, come s'è fatto finora, si farebbe entrare nella cerchia prassitelica una figura che non ha alcun carattere prassitelico e che è invece una ripetizione dell'opera di Strongilione; mentre rimarrebbe a cercare a chi possa attribuirsi una inspirazione artistica che dà luogo al gruppo così numeroso delle Artemidi amazzoni in riposo, informata a concetti prassitelici.

Sembra invece più attendibile pensare o che la moneta di Anticira non riproduca la figura vista da Pausania (e la fortuna del tipo ripetuto in monete di varie città potrebbe confermarlo) o che Pausania abbia qui errato nell'attribuzione come è avvenuto per la Laphria di Patrai da lui ascritta a Menaichmos e Soidas. A sostegno dell'una e dell'altra ipotesi mi sembra possano utilmente considerarsi le parole che seguono alla descrizione della statua: μέγεθος δὲ υπερ τὴν μεγίστην γυναῖκα τό ἄγαλμα. (Paus., X, 37). Questa straordinaria altezza di figura non contraddice un poco con il tipo stesso, amazzone corrente in chitone succînto con un piccolo cane accanto? È forse più facile supporre che l'espressione ricevuta da Pausania sia derivata da una figura di Artemide il cui lungo chitone aumentasse il senso delle proporzioni e dell'altezza.

(1) Nell'Artemide di Ostia è lo stesso disegno delle braccia dell'Art. di Dresda nel cui tipo è già introdotto un elemento infantile.

(2) *Furtwaengler*, Meisterwerke p. 326 fig. 141. L'identificazione riposa sul carattere prassitelico, del resto innegabile, della testa. Ma il Reinach (Rep. II, 318, 9) annota giustamente che la statuina è un esemplare troppo debole per fondarci tale indentificazione.

Lo studio e l'esemplificazione fatta mi sembra possano dunque autorizzare alle seguenti conclusioni.

Anzitutto, sembra attendibile attribuire a Strongilione la prima figura di Artemide amazzone che egli crea sotto l'influsso delle figure di Efeso dalle quali trae il costume, chitonisco exomis, restando però coperto il petto come, del resto, nell'amazzone Pamfili, e a cui presta il rapido movimento che si addice all'intrepida e battagliera cacciatrice e protrettrice delle Amazzoni. L'originale statuario di questa sua creazione rimane ignoto, non potendosi accettare nè l'identificazione proposta dal Reinach nè alcun'altra che non tenga conto della testimonianza monetale di Megara e di Pagai che non v'è ragione di rifiutare. L'esistenza di un originale statuario, oltre che dalle monete è comprovato dalla Diana Di Versailles che ne deriva e dalle esemplificazioni monetali da me raccolte che vi si riallacciano, e dalle molte repliche che attestano la popolarità del tipo nel IV e III secolo.

Tutto induce invece a rifiutare l'attribuzione a Prassitele della figura di Anticira quale ci è data dalla moneta, mentre a un originale prassiteico bisogna riportare l'ispirazione e la derivazione di un numeroso gruppo di Artemidi-amazzoni stanti. Gruppo ben distinto dall'altro che risale alla creazione di Strongilione; e di cui le molte varianti possono riaccostarsi sia al tipo della Diana di Gabi sia a quello dell'Artemide di Ostia che, adottato il costume amazzonico, continuano tuttavia l'evoluzione della figura di Artemide stante a lungo chitone.

GUIDO CALZA.

DIANA PERGAEA

πολίων δέ τοι εὔαδε Πέργη.

(Callimaco, *Inno ad Artemide*, 187).

Qualche giorno dopo lo sbarco dei nostri marinai in Adalia — nel marzo dell' anno 1919 — l'eccellente *epistate* della nostra Missione archeologica in Asia Minore, Haggi Nicola M. Fertecli, volle annunziarmi, dono ospitale per l'auspicato ritorno, qualche nuovo ritrovamento, e condottomi nel suo piccolo giardino mi mostrò alcuni frammenti epigrafici da lui acquistati da scalpellini e salvati dalla rovina.

Alcuni di essi attrassero subito la mia attenzione, e perchè riuniti formavano un complesso abbastanza lungo, e perchè già dalla prima parziale lettura risultava non trattarsi di uno di quei titoli sepolcrali od onorari, tanto comuni in Asia Minore e di scarso interesse, bensì dell'inventario di un tempio.

L'epigrafe contiene infatti, come vedremo, un inventario del tempio reputatissimo di Artemide di Perge in Panfilia. Primo documento di tal genere che ci venga dai santuari dell'Anatolia, esso non ha soltanto il pregio di fornire notevoli materiali sulla topografia, l'onomastica ed anche l'arte della Panfilia e delle regioni vicine. ma ancora principalissimo quello di arricchire le notizie sull'importante culto della Dea di Perge, permettendo di specificare e coordinare elementi già conosciuti, e fornendone altri del tutto nuovi. Sicchè le nostre conoscenze al riguardo ne sono così notevolmente accresciute, che complemento e corollario naturale dello studio dell'epigrafe deve essere la raccolta e l'esame di quanto su vecchi e nuovi dati possiamo conoscere di quel culto antico ed insigne e del suo santuario. (1) E' siffatto studio che qui presento, insieme con alcune notizie generali intorno al nuovo testo (2), di cui trascrivo solo la parte, dalla quale principalmente s'avvantaggia lo studio dell'antico culto.

(1) Per le notizie finora conosciute cfr. Wernicke, *Artemis*, in Pauly Wissowa, II, col. 1397; P. Paris, *Diana*, in Daremberg — Saglio, Dictionn., II, p. 154; Schreiber, *Artemis* in Roscher, Lexikon, I col. 593.

(2) Nel prossimo volume (V) dell'*Annuario della Scuola di Atene e delle missioni italiane in Oriente*, sarà pubblicata col commento l'intera iscrizione.

I.

L'epigrafe proviene dalle rovine di Perge, esistenti a circa 20 chilometri ad oriente di Adalia, nella località oggi denominata Murtana. Questi grandiosi avanzi (1), cui conferisce particolare bellezza la selvaggia boscaglia che le sopraffà con rigogliosa vegetazione di arbusti, giacciono in una bassura quasi recinta da tre colline. Da quella settentrionale, nucleo originario e cinto di mura dell'abitato primitivo, la città cresciuta in floridezza ed opulenza invase il piano coi più sontuosi edifizi, che in seguito — ad eccezione del teatro e dello stadio restati al di fuori — furono anche recinti di mura eccelse ed eleganti. Ma il sito della città primitiva rimase, com'era costume, incluso nella nuova cinta e conservò nella cresciuta città la funzione di Acropoli. Sembra che nella decadenza seguita al cadere dell'Impero, rimasta abbandonata la parte piana, la città si sia ridotta nuovamente nella forte collina dell'Acropoli, le cui mura mostrano tracce di rifacimenti diversi. Sicchè sull'Acropoli — più che altrove — essendosi a lungo susseguita la presenza dell'uomo, ulteriori opere rinnovarono e danneggiarono i primitivi documenti, onde oggi essa conserva pochissimi avanzi e quasi tutti del suo ultimo assetto: due chiese absidate a triplice navata ed alcune belle cisterne.

Le falde della collina di oriente — detta oggi Eilik Tepé — conservano documenti dell'epoca bizantina, fra i quali gli avanzi di una grande chiesa nella cui costruzione sono messi in opera materiali già antichi, decorati e iscritti; dobbiamo ritenere che quivi sorgesse un sobborgo dell'ultimo periodo di esistenza di Perge, senza che si possa dimostrare od escludere allo stato attuale delle conoscenze, che questo sobborgo abbia anche preesistito. La nostra epigrafe fu appunto rinvenuta qui vicino, fra i materiali di un muro che sembra di costruzione molto tarda, esistente tra gli avanzi di questa basilica e il solo arco superstite dell'acquedotto che s'incontra sul viottolo che reca alle rovine dal secondo *Chàn* di Murtana sulla carrozzabile di Adalia; muro che diede anche in passato un altro trovamento epigrafico importante, l'elogio del medico Asclepiade figlio di Mirone (2).

(1) Sulle rovine di Perge cfr. specialmente:

Leake, *Asia Minor*, p. 124.

Texier, *Déscript. de l'Asie Mineure*, III, p. 212 (p. 709 seg. dell'edizione ne *L'Univers,* che cito in questo lavoro).

Fellows, *Travels and researches in Asia Minor*, Londra 1852, p. 190.

Le Bas-Waddington, *Voyage archéolog. en Grèce et en Asie Mineure, Inscript.*, III (Parigi 1870) n.1371-6 p. 351.

Lanckoronski, *Städte Pamphyliens und Pisidiens,* I p. 36.

Paribeni - Romanelli, *Studi e ricerche archeologiche nell'Anatolia Meridionale,* in *Monumenti antichi dei Lincei,* XXIII, col. 50 segg.

Pace, *Gl'Italiani e l'esplorazione dell'Oriente Ellenico,* Roma 1925 p. 68 seg.

(2) Paribeni, *op. cit.* col. 60 segg. num. 48. Su quest'epigrafe anche Ad. Wilhelm, *Neue Beiträge zur griechischen Inschriftenkunde*, in *K. Akad. der Wissenschaften in Wien, Philos. Phil. Klasse,* 179, Vienna, 1915, p. 53 segg.

Gli otto frammenti dei quali sei — i maggiori — combaciano fra di loro, compongono i due lati confinanti di un pilastro o stela quadrangolare, con le facce misuranti nel complesso non meno di cm. 67 × 48, che doveva avere adunque iscritte tutte e quattro od almeno due delle facce. Le lettere minute e regolari, alte cm. 2, ricoprivano di oltre cinquanta linee ognuna delle facce. Ma alcune rotture e profonde abrasioni occasionali, hanno distrutto e illanguidito buona parte delle lettere, rendendo sovratutto nelle linee superiori estremamente penosa e spesso disperata del tutto la lettura.

Ecco la trascrizione di 14 linee del lato A, conservando la tarda ortografia.

20 Ἀσπιδίσκη ἔχουσα πρόσωπον Ἀρτέμιδος καὶ ἄγ[κιστ]ρον ἄγουσα ὁλ-
κή⟨ν⟩ χρυσοῆς δύο ἀνάθεμα Ὀργέτου [. . . . .
δας Εὐβίου· Ἥλιος ἀκτεινωτὸς ἔχων ἄγκιστρον ἄγ[ον
ὁλχὴν (sic) χρυσοῦν ἀνάθημα Οἰνέως Τρεβημέως Ὀλυμ[πια]
νοῦ· Ἀσπιδίσκη ἐχουσα πρόσωπον Ἀρτέμιδος ἔχουσ[α]
25 καὶ ἄνκιστρον ἄγουσα ὁλχὴν χρυσοῦς τρεῖς καἥμισυ (sic)
ἀνάθεμα Σάμου Ἀθμοπόλεως Ἀσπενδίου· Ἥλιος ἀ-
κτεινοτὸς ἔ[χ]ων ἄνκιστρον ἄγον ὁλχὴν χρυσοῦς δέκα
τετάρτην ἀνάθεμα Νέωνος Χάρητος Σιδητοῦ· Ὅρμος βα-
λανωτὸς ἐξ μισευμάτων βαλανῶν δεκαὲξ καὶ καλά-
30 μων δεκαπένδε καὶ ἥλιος ἀνκιστρωτὸς ἄγον ὁλχὴν
ἐπὶ τὸ (sic) λίθῳ χρυσοῦς δυόμισυ ἀνάθεμα [Κλ]αοπάτρας
Δωρίου Ἀσπενδίου· Ἀσπιδίσκη ἔχουσα πρόσωπον Ἀρτέ
33 [μι]δος καὶ [ἄγκιστρον ἄ]γο[υσα ὁλχὴν χρ]υσ[οῦς τ]έσσα[ρα...

v. 22 ἀκτεινωτός per ἀκτινωτός.
v. 23 ὁλχήν per ὁλκήν
v. 25 καἥμισυ per καὶ ἥμισυ etc.

Non è il caso su questo breve saggio, di trattare dell'ortografia e delle particolarità linguistiche dell'epigrafe; notiamo subito però che nel complesso si notano alcuni errori i quali indurrebbero a ritenerla scritta da ellenofoni superficiali, che conoscevano il greco come a un dipresso oggi l'italiano gli abitanti delle Sporadi meridionali. Sebbene si ritenga che tutti gli errori delle epigrafi della Panfilia riconducano a particolarità dialettali, forse di accento e di pronunzia speciale, e che il panfilico sia un dialetto ellenico, da ricondurre al gruppo arcado-cipriota (1), sta di fatto in ogni modo, che i greci considerarono il panfilico lingua barbara (2).

(1) Cfr. Meillet, *La place du pamphylien parmi les dialectes grecs*, in *Rev. Études grècques*, 1900.

(2) Eforo apd. Strab., XIV, 678; Arrian. *Anab*., I, 26; Ps. Scylace, 101.

Per la descrizione degli oggetti, il peso e l'indicazione del donatore il nostro inventario non differisce sostanzialmente, come si vede, dai documenti simili, pertinenti a diversi santuari del mondo antico, sovratutto ai celebri inventari di Delos (1).

Il complesso degli ἀναθήματα affini è una prova che nella registrazione si era proceduto com'era l'abitudine, per categorie, secondo la materia e la forma; per buona ventura l'epigrafe conserva una parte dell'inventario generale del tempio che, se non è troppo varia, e non registra vere opere d'arte o devoti illustri, tuttavia riguarda gli oggetti preziosi, fra i quali ci designa in modo sicuro alcuni doni caratteristici della dea e di natura rituale. A questa categoria di doni si riferisce la parte data come saggio.

Fig. 1.

Anticamente non esisteva, com'è noto, un vero rapporto costante tra l'offerta e l'offerente e tra l'offerta e la divinità; ma come ogni divinità aveva devoti particolari, così riceveva di preferenza speciali oggetti (2).

Due sono gli oggetti che appaiono con maggior frequenza nell'inventario, una ἀσπιδίσκη ed un ἥλιος.

Di essi la prima è descritta solitamente: ἀσπιδίσκη ἔχουσα πρόσωπον 'Αρτέμιδος, ἔχουσα καὶ ἄγκιστρον (v. 20; 24; 32) cioè uno scudetto o bottone, (3) recante l'immagine di Artemide, avente anche un ἄγκιστρον. Questa parola che ricorre spesso nell'inventario nostro, equivale com'è noto propriamente ad *amo*. Fra gli antichi ἀναθήματα troviamo ricordati dagli autori ami da pesca e da caccia, e se ne sono rinvenuti nel temenos d'Apollo a Delos (4); ma nel caso nostro non mi pare che si possa trattare di veri e propri ami, perchè l'ἄγκιστρον è ricordato quasi insieme con ogni oggetto e in altri luoghi dell'epi-

(1) Homolle, *Bull. de Corr. Hellen.*, VI (1882) p. 35 segg. Dittenberger, *Sylloge* nn. 585 segg.

(2) Homolle, *Donarium*, in Daremberg et Saglio, *Dictionn.*, *s. v.*

(3) ἀσπιδίσκαι cfr. inv. di Demares l. 32 = Sosisthenes l. 68 in *Bull. de Corr. Hell.*, VI, p. 124; ἀσπιδίσκας ὀνυχίνας, (piastrelle d'onice) appese a catenelle di una collana, inv. di Sosist. l. 70 ivi cfr. anche inventario di Hypsoclés l. 25 etc. Cfr. anche Hesych., s. v. e Polluce, I, 143 = fimbria vestis. 'Ασπιδίσκος (ὁ) è piccolo scudo nel senso militare.

(4) Homolle, *Donarium*, in Daremberg e Saglio, II, p. 377 n. 174 c. Ami sono stati anche raccolti in tombe della necropoli di Myrina.

grafe si trova ἀγκριστρωτός invece di ἔχων ἄγκιστρον. Sicchè la più ovvia interpretazione è quella di oggetto *uncinato, avente un ancino*, forse per poterlo appendere (1).

L'ἥλιος, che vien detto ἀκτινωτός, sole radiato, anch'esso munito di uncino, dobbiamo pensare che sia una placca rappresentante il disco solare circondato di raggi, di cui possiamo immaginare la forma attraverso rappresentazioni di monumenti (2).

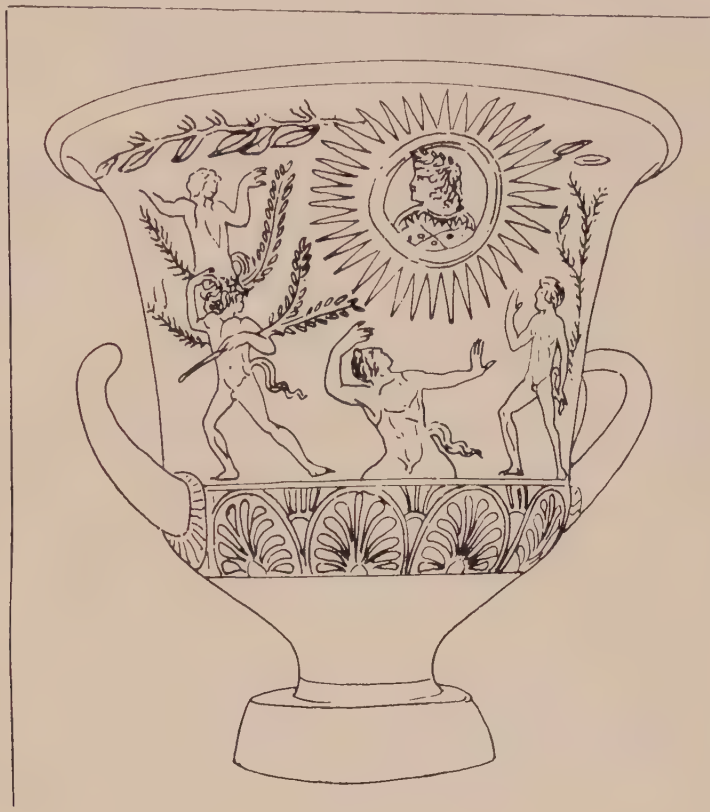



Fig. 2,

Non è da escludere che il disco potesse rappresentare il volto di Elio come avviene nell'arte primitiva e popolare, e in tal caso possiamo pensare ai molti monumenti, sovrat-

(1) Il fatto che questo ἄγκιστρον ci appare per diversi oggetti, ci potrebbe anche indurre a credere che si tratti di un segno rituale. In questo caso il rilievo del Br. Museum, (B. C. H, 1899, tav. I) qui riprodotto a fig. 1 zeppo di attributi di Men con mezzelune, potrebbe darci un'imagine di quegli oggetti votivi.

(2) Il più notevole è un vaso di Parma con coro di satiri (nostra fig. 2) cfr. *Mon. dell'Ist.*, II, 55 = Reinach, *Repertoire*, I, p. 109, ora nuovamente edito da Albizzati, *Mélanges d'archéol. et d'hist.* XXXVII, p. 168 fig. 24. Vedi anche l'incisione di un celebre anello miceneo con scena di culto, sole e mezzaluna : Schliemann, Mikenae, Leipzig 1878 fig. 530 cfr. Philo, de virt., p. 1006 = T. 2 p. 560, 30 (apd. Steph.-Hase-Dindorf, Thesaur., s. v. ἀκτινωτός) Στέφανον ἀκτινωτὸν φορεῖ, εὖ πως ἀ.ομαξαμένον τὰς ἡλιακὰς ἀκτῖνα τοῦ τεχνίτου.

tutto monete, ed anche opere della grande arte, in cui Elio ci appare con la testa circondata di raggi divergenti (1).

Dalla frequenza con cui è registrato nell'inventario questo dono, si deve ritenere che fosse rituale; esso ci dichiara talune monete di Perge, in cui nell'interno del tempio della Dea Artemide, ai lati del simulacro del culto si vedono un sole e una luna. (cfr. pag. 184 nota). Nell'inventario non si ha menzione di μενίσκοι, σελήνια, *lunulae*, quali sappiamo essere dedicate alle divinità o essere in uso quali oggetti di superstizione (2), possiamo perciò pensare che la luna fosse rappresentata da quelle ἀσπιδίσκαι col volto di Artemide che l'epigrafe registra tante volte.

È anche ricordata (v. 28 segg.) una collana che per gli elementi di cui consta vien detta ghiandiforme (ὅρμος βαλανωτός); essa si compone di 16 ghiande e 15 cannucce o cilindretti (κάλαμοι) di una composizione pietrosa, forse una pastiglia o maiolica (3); la parola μίσευμα non documentata altrove, non credo si possa altrimenti spiegare infatti se non leggendo μίξευμα come sostantivo indicante il risultato della μίξις cioè della miscela (4) e col significato di « composizione ». Questo monile non ha certamente nulla da fare con la corona di quercia, dono più volte ricordato negli inventari di Delos, che era corona di foglie, come dimostra anche l'analogia con στέφανος δάφνης, στ. κισσοῦ (5); è invece una collana composta di ghiande con ogni verisimiglianza perforate ed infilate iu un laccio, alternativamente con cannucce e cilindretti; si può anche pensare che la collana fosse propriamente costituita dei cilindretti, e avesse negli intervalli legati con catenelle o pendenti comunque questi oggettini in forma di ghiande e — nel mezzo — il sole uncinato.

Che si tratti di un solo oggetto risulta chiaramente dall'ultima parte della descrizione dove è indicato il peso: ἄγον ὁλκὴν ἐπὶ τῷ λίθῳ χρυσοῦς δύομισῃ. Se si parlasse soltanto del disco solare, non sapremo come intendere ἐπὶ τῷ λίθῳ, perchè non sapremmo imaginare

(1) Metope del tempio ellenistico di Ilio, riprodotta tante volte ad es. Brunn - Bruckmann *Denkemal.*, n. 162 a. Tipi monetali e bolli d'anfore rodie col tipo (forse ispirato al celebre Colosso di Chares di Lindos) etc. Tipi monetali di Perge vedi pag. 184 nota.

(2) Hesych., *s. v.*, σεληνίς; Plaut., *Epidic.*, V, I, 33 (non meministi me auream ad te afferre natali die lunulam ?) cfr. E. Labatut, *Amuletum*, in Daremberg e Saglio, I, p. 255 segg. Negli inventari di Delos: Sosisth., l. 16, Charil., l. 84 cfr. Homolle, *Bull. de Corr. Hell.*, VI., p. 123.

(3) Sui donari di oggetti preziosi appartenenti al κόσμος della Dea cfr. Homolle, *Donarium cit.*, p. 363 segg. Per l'ὅρμος (da εἴρω, εἱρμός, ἕρμα) Dittenberger, Sylloge, 588 l. 197, 202. Βαλανωτός = ghiandiforme cf. Parmen., cfr. 16.

(4) Μίξις χρωμάτων ἤ ἄλλης ὕλης; Steph. Hase-Dindorf, Thesaur., s. v.; in latino mixtura, adoperato per unguenti, medicinali etc. Columella, VII, 5; XII, 10 e 57. Non sembra che possa esservi rapporto con Μίσυ, υος (τὸ) = efflorescenza di metallo (Dioscor., 5, 117 cfr. Μύσιν τὸ χάλκανδον in glossis iatricis mss. ex cod. Reg. 190 (solfato di rame) Stephan - Hase - Dindorf, s. v.

(5) *Bull. de Corr. Hell.*, VI, p, 30 = Dittenberger, 588, l. 7, 8, 9, 10 etc.

facilmente una gemma collocata in un dischetto solare radiato, mentre questa speciale indicazione del peso « oltre la pietra » ben si comprende pensando ad un solo monile, nel quale il peso complessivo dell'oro era di due drachme e mezzo.

Rimando all'edizione completa del testo le ricerche complementari cui offre campo questa parte dell'epigrafe, specie riguardo all'onomastica e alla toponomastica, tutt'altro che comuni, e piene anzi di insegnamenti, ma che sono aliene dallo studio del culto di Artemide Pergea, che forma oggetto di questo articolo.

II.

Raramente occorre negli scrittori antichi menzione di Perge, senza che sia subito ricordato il suo tempio; sicchè non si erra dicendo che la ricca città deve al santuario illustre tutta la sua rinomanza largamente attestata da poeti e da geografi (1).

Se la maggior parte di quegli accenni non hanno valore, perchè non contengono alcuna notizia speciale (2), alcuni invece ci istruiscono di particolari interessanti. Altre notizie ci danno poche, ma importanti epigrafi -- di cui principalissima la nostra — mentre offre campo di notevoli informazioni la ricca serie di monete di Perge, specialmente quelle imperiali che vanno da Augusto ad Aureliano, pei loro rovesci i quali — e abbiamo già avuto occasione di constatarlo — sono fonti di primissimo ordine per la conoscenza del santuario e del culto.

* * *

Identificata tosto con Artemis-Diana (vedremo da ultimo la sua genuina ed originaria natura) la dea di questo santuario veniva semplicemente chiamata Περγαία Θεός (3) e ad essa si attribuiva l'epiteto di Ἄνασσα, cioè la *Signora*, che forse ci conserva il suo primitivo attributo (4).

(1) Di fronte ai molti autori antichi appresso citati, che introducono nei loro accenni menzione del santuario, pochissimi sono quelli che ricordano la sola città e cioè: Plinio, *n. h.*, v, 26 (nel catalogo delle città di Panfilia..... Pletenissum, Perga etc.); Dionisio, *Perieg.* v. 854 seg. (in *G. G. M.* II p. 156)

Ἄλλαι δ'ἑξείης Παμφυλίδες εἰσὶ πόλιες

Κώρυκος, Πέργη τε καὶ ἠνομόεσσα Φάσηλις.

anche *Stadiasm. maris magni*, § 213.

(2) ps. Scylace, *G. G. M.*, I, p. 75: Πέργη πόλις καὶ ἱερὸν Ἀρτέμιδος. Mela, I, 14 «inter eos (Cestrum et Catarractem) Perga est oppidum, et Dianae, quam, ab oppido Pergaeam vocant, templum ». Stef. Biz., s. v. Πέργη πόλις Παμφυλίας τὸ ἐθνικὸν Περγαῖος τὸ θηλυκὸν Περγαία· Καὶ Περγασία Ἄρτεμις. Cfr. anche il verso di Callimaco, posto a capo del presente studio, (gli scoli commentano: Πέργη Μητρόπολις Παμφυλίας, ed. Schneider, I, (Lipsia 1870), p. 121).

(3) Περγαία θεός· ἡ Ἄρτεμις. Hesych, *s. v.*

(4) Le monete autonome di Perge, poco dopo il 190 av. Cr., recano la leggenda ἀνάσσας Περγαίας. cfr. Mionnet, *Déscr, génér.* III, n. 77; *Supplem.*, VII, n. 76 Head *hist. numor.*, p. 702. Ἄνασσα a Diana cfr. Euripide, *I. A.*, 1842, 1522; Callimaco, *h.* 3, 137 etc. cfr. Roscher, *Epitheta Deorum*, p. 44

Essa era riconosciuta protettrice della città, προεστώτης τῆς πόλεως da προίστημι nel senso *protego, tueor* (1); non pare invece che le si desse il titolo di παναγαία, *santissima,* penetrato per corrotta lettura in alcuni manoscritti che riferiscono un antico proverbio sulla Dea. Dicevasi ἡ Περγαία Ἄρτεμις a proposito dei mendicanti girovaghi; e gli antichi paremiografi e lessicografi ci hanno tramandato questa espressione proverbiale spiegando, con uniformità di parole, che si diceva perchè la Dea era solita di andar girovaga e questuare, ἀγυρτεύειν ἀεὶ καὶ πλανᾶσθαι (2).

Può darsi che in questa spiegazione sia riflessa una notizia del mito della Dea, che possiamo ben comprendere pensando ch'essa, come vedremo, era di natura lunare; ma sembra più probabile pensare anche ad un riferimento ai sacerdoti della Pergea (3), fra i quali è probabile ve ne fossero alcuni che esercitavano la questua pel santuario, ed avevano probabilmente nome di ἀγύρται e πλανῆται, come quei tali sacerdoti di Cibele, detti Μητραγύρται, o gli ἀγύ ται, ciarlatani questuanti della Dea siria (4). Nelle insistenze onde questi sacerdoti questuanti richiedevano le loro elemosine, pronunziando —

(1) Cfr. epigrafe edita incompletamente nel *Corpus* (*C. I. G.*) 4342b, da Shonborn e *Addenda* p. 1160) e da Le Bas e Waddintgon (op. cit. n. 1373), riveduta da Radet et Paris (op. cit. p. 159 n. 7), che ne fissarono il testo come segue:

Ἱέρειαν τῆς προε[σ]τώσης τῆς
πόλεως ἡμῶν Θεᾶς Ἀρτέμιδος ἀσύλου
καὶ ἱέρειαν Ἀθηνᾶ[ς δι]ὰ βίου, Κλ. Παυ-
λ[ε]ίνα[ν] Ἀρτεμεισία[ν θυ]γατέρ[α] Κλα Π[αυ]-
5 λείν[ου καὶ] Οὔλπ. Ἀρτεμεισίας ἀρχιερέων
Μ. Κλ. Ῥοτείλιος Οὔαρος ἔπαρχος ἱππέων
εἴλης α Κολωνῶν καὶ Λ. Κλ. Ποπ . . . κι
ανος Ἀγελλῖνος χειλ(ίαρχος) λεγ(εῶνος) [Β'
Τ] αιανῆς
τὴν μάμμην οἱ ἔγγονοι.

Cfr. per il comento anche Lanckoronski, I p. 168 n. 39 e Paribeni, col. 50-1.

(2) Ἡ Περγαία Ἄρτεμις: ἐπὶ τῶν πλανητῶν καὶ ἀγυρτῶν. Παρόσον ἡ θεὸς ἀγείρειν καὶ πλανᾶσθαι λέγεται. Diogeniano, V, 6 (apd. Leutsch, *Corpus Paræmiographorum graecorum*, Gottinga 1851, I p. 250). Con identità di parole la notizia si ritrova in Apostolio, VIII, 62 ivi vol. II p. 448) e in altri paremiografi (Arsenio XXVIII, 88 etc.); parzialmente (fino ad ἀγυρτῶν) in Macario IV, 51 (ivi, vol. II, p. 171). Suida con lieve parafrasi ha: Ἡ Περγαία Ἄρτεμις τάσσεται ἐπὶ τῶν ἀγυρτῶν καὶ πλανητῶν, παρ' ὅσον ἡ θε ς αὕτη νομίζεται ἀγυρτεύειν ἀεὶ καὶ πλανᾶσθαι s. v., che il Fozio ripete con la variante ἡ θεὸς ἐν αὐτῇ ove si arresta. Qualche manoscritto al posto di Ἡ Περγαία Ἄρτεμις, reca Ἡ παναγαία, (Diogeniano e Apostolio) e anche παναγραία (Arsenio), facilmente e sicuramente restituibili (cfr. Leutsch, *C. P. G.*, I p. 250).

In Apostolio si ha πενήτων al posto di πλανητῶν errore anche questo, come dimostra la concorde redazione degli altri testi, ma che in ogni modo non muterebbe notevolmente il senso.

(3) Così Lobeck, Aglaoph., II, 1092, cfr. *C. P. G., cit.*, I, p, 250.

(4) Ἀγύρτης, ου, ὁ è = raccoglitore e poi prestigiatore, ciarlatano; per affinità anche mendicante: προσαίτης, ἐπαίτης, πτωχός (Suida e Hesych.), sebbene questi s'intendano piuttosto come ἀγύρται διὰ τροφήν (Heliodor., 2 p. 89 (76), ἀγυρτεύω = andare in giro mendicando, Μητραγύρται, galli sacerdoti di Cibele cfr. Suida, s. v. (v. Rapp, Kybele, in Roscher, II col. 1657); id. del Culto della Dea siria Luc. Asinio, c. 35 t. 2 p. 604 « qui per plateas et oppida cymbalis et crotalis personantes etc. » Apuleio 8

Un Ἀγύρτης sembra rappresentino alcune statuette del museo di Bologna, e di Berlino (Ducati *Bronzetto del museo civico di Bologna*, in *Iahreshefte* XIII, 1910 p. 171 seg.) e di Firenze (Milani, *Guida del R. Museo Archeol. di Firenze,* I p. 169 riprodotta alla nostra fig. 3 per cortesia del Prof. Pernier). Πλάνης, ητος, ὁ = errabondo, « *homo erraticus* » cfr. πλανάομαι = *erro, vagor* etc.

ed avviene pur oggi ai nostri frati cercatori — il nome della Dea, va forse cercato, come credo, l'origine della frase proverbiale.

Fig. 3.

Le epigrafi ci forniscono diversi altri elementi sul sacerdozio della Dea; conosciamo difatti due iscrizioni onorarie l'una di un Aurelio di Apollonio, sacerdote di Artemide e contemporaneamente *archiereus* degli Augusti e della Dea Omonoia (1) e l'altra consacrata da

(1) Perge, *C. I. G.* 4342.

τὸν ἱερ]έα τῆς 'Αρτέμιδος
καὶ δημ[ι]ουργὸν [π]ό[λ]ε[ω-
ς], τὸν καὶ ἀρ[χιερέ[α τῶ]ν Σ[ε
βασ[τῶν] κα[ὶ θεᾶς Σ]εβ[ασ
τῆς 'Ομονοίας [γενόμ]ε[ν]ο[ν
Αὐρή]λιον 'Απολλωνίου υἱ-
όν], Κυρεἰνα, 'Απολλών[ι]ο[ν
φ[ιλόπο]λι[ν
καὶ [φι]λό[πα]τ[ριν . . .
. . . .
ἐν 'Ρώ[μη . . . . τῶν Σ.
εβ[α]σ[τῶν ἀγω
νοθετ[ή]σαντα
. . . . .
σαντα . . .

In sequentibus sermo est de largitionibus hominis laudati, in fine de extructis quibusdam aedificiis.

M. Cl. Rutilio Varo e L. Cl. Pop . . . ciano Agellino della seconda legione Traiana (1), alla memoria della loro nonna, Claudia Paolina Artemisia, sacerdotessa di Artemide e sacerdotessa a vita di Atena, figliuola di Cl. Paolino e di Ulpia Artemisia; questi avevano coperto carica di « grandi sacerdoti » che per mancanza di determinazione nell'epigrafe e per l'accezione assai varia di ἀρχιερεύς in Asia Minore (2) non è possibile precisare se del culto della Dea o di un altro culto, ad esempio, come l'Aurelio avanti ricordato, di quello degli Augusti.

Il sacerdozio della Dea, com'è naturale trattandosi di Artemide o di divinità con essa identificata, era adunque composto anche di donne, per le quali non era richiesta la verginità. Sappiamo che la prima sacerdotessa stava a capo del santuario col titolo di ἀγός (3) e le competeva quel posto nel terzo gradino della seconda precinzione del teatro, segnato tuttavia dall'epigrafe Ἱερείας Ἀρτέμιδος (4).

Anche donne erano, come apprendiamo da un'altra epigrafe, gli *Agonotheti* (5) che sopraintendevano — come ad Elea per le corse delle ragazze nelle feste *Heraia*, ed in Messenia, in Laconia, a Focea e a Thyatira (6) — a giuochi ed agoni che dovevano aver luogo anche nel santuario di Perge.

Alludono a questi giochi — come già vide il nostro Sestini (7) — alcune monete imperiali della città, che recano nel rovescio su di una tavola o predella alcune urne o vasi o borse accompagnati talora dalla leggenda Ἱερὸς πύθια (8) e un'iscrizione di Megara (9). E' evidente che questi giuochi di Perge, come altri della vicina Side, o di Termessos in Pisidia (10), e di numerosissime città del mondo ellenico specialmente orientale, avevano tratto il nome da quello dei celeberrimi giuochi di Delfo in onore di Apollo Pitio; vedremo che essi devono appunto andare collegati col culto di Apollo.

(1) v. sopra nota 1 pag. 176.

(2) vedi *Bull. de Corr, Hell.*, 1886, p. 151 seg.

(3) ἀγός . . . ἡγεμών . . . καὶ ἐν Πέργῃ ἱέρεια Ἀρτέμιδος. Hesych., *s. v.*, ἀγός significa *dux*, Bekk. λέξ. ῥητος p. 212. Cfr. Stephan - Hase - Dindorf, *Thesaur.*, s. v.

(4) Texier, p. 709.

(5) Iscrizione del suburbio di Perge: Romanelli *Monum. ant. dei Lincei*, XXIII, col. 68 n 55; Pace, *Annuario della Scuola di Atene*, III, iscr. n. 15.

(6) Per Elea Pausania, V 16, 2. In Laconia, Messenia Focea e Thyatira rispettivamente *C. I. G.*, 1440, 1444, 3415, 3508.

(7) *Classes generales seu monetae veteres, urbium populorum et regum, ordine geographico et chronologico descriptae*, p. 93.

(8) Mionnet, *Déscr.*, III, n. 120 (tavola con urna sopra e, sotto, *diota* fra due palme, leggenda Πύθια: Valentiniano Senior); 127 (tavola su cui poggia un'urna, legg. id.: Gallieno e Salonina), n. 132 (urna su di una tavola: id.) *Supplem.*, VII n. 117, 129, 132, 149 (tavola con tre urne e un vaso di forma oblunga: Volusiano); 150 (tre vasi su di una predella: id.).

(9) C. I. G., 1068 = I. G., VII, 49 elenco di vittorie in ludi diversi: Πύθια ἐν Σίδῃ β', Πύθια ἐν Πέργῃ δ' (non anteriore ad Antonino Pio).

(10) Per Side oltre l' iscrizione precedente anche C. I. G. 3206 che ricorda parimente πύθια ἐν Σίδῃ. Per Termessos, Mionnet, *Déscr.*, III p. 529 n. 219. L'elenco completo delle città elleniche in cui si festeggiavano Pythia si veda in Gaspar - Pottier, Pythia, in Daremberg - Saglio, Dict., s. v. p. 794.

E' naturale in ogni modo pensare che i Pythia di Perge avvenissero in occasione di quella festa annuale molto rinomata del santuario, che Strabone ricorda col nome di πανήγυρις (1). I greci chiamavano così, com'è noto, le riunioni solenni degli abitanti di una città, d'una regione od anche della razza, per la celebrazione di una festa attorno ad un santuario comune, a cominciare dai quattro grandi giuochi o dalle Panatenaiche o dalle Efesie, feste che erano occasione di mercati pel concorso del popolo e le speciali opportunità del viaggio, e adunavano artisti, oratori, e comprendevano concorsi svariati (2).

Era certamente per la polizia degli spettacoli di queste sacre solennità che le donne agonotheti della Dea, eleggevano i *mastigofori*, corpo di guardie armate di scudiscio, che ci è ricordato in due epigrafi di Perge (3).

L'iscrizione già ricordata di Paolina Artemisia, designa il tempio Θεᾶς Ἀρτέμιδος ἀσύλου. In alcune delle monete imperiali che recano nel rovescio una delle solite rappresentazioni schematiche del tempio, ritroviamo questa designazione nella leggenda Περγαίας Ἀρτέμιδος cui fa seguito ἀσύλου scritto sul fregio del tempio, quasi titolo e designazione (4), mentre altre monete recano senza il tempio, le leggende Περγαίων ἄσυλος, ovvero Περγαίων ἀσυλία, o infine Περγαίου ἀσύλου ἱερός (5).

È noto che questo diritto di asilo, ἀσυλία, il quale secondo alcuni andrebbe distinto dalla generica protezione (ἱκετεία) che ogni tempio per la santità medesima del luogo offriva a quanti vi si ricoverassero, aveva un proprio e vero contenuto giuridico in quanto sospendeva l'azione legale. Sappiamo da un celebre passo di Tacito (*Ann.*, III, 60 segg.) che con la conquista romana molte città asiatiche pretesero il riconoscimento del diritto di asilo nei loro santuari, e l'abuso fu tale che Tiberio nel 22 d. Cr. ordinò la verifica dei titoli, in seguito alla quale, il privilegio fu limitato ad alcuni santuari e consacrato da un senato consulto.

Perge non vi è registrata. L'iscrizione e le monete, posteriori di due secoli al provvedimento di Tiberio, sembra adunque che accennino a nuovi tentativi di far credito all'abuso, fatti — probabilmente non da Perge soltanto — quando si poteva sperare, che il senato consulto relativo fosse passato in dimenticanza, o almeno non conservasse più l'efficacia dei provvedimenti nuovi.

(1) Strab. XIV, 667.

(2) Isocr., Paneg., 43. Cfr. Saglio, *Panegyris*, in Daremberg et Saglio, *Dict.*, *s. v.*

(3) Paribeni, n. 55; Pace, n. 15 (cfr. nota 5 a pag. 178).

(4) Mionnet, *Déscr.* III, n. 126, 140, 141, 144 (Gallieno); Head, *h. n.*[2] p. 702.

(5) Vedile rispettivamente in Mionnet, *Description général des monnaies* n. 119, 120 (Valentiniano senior) e 127 (Gallieno e Salonina). (Cfr. E. Caillemer, *Asylia*, in Daremberg et Saglio, *Dictionnaire des antiquités*, specialmente pag. 508 e seg.

III

Il tempio di Perge è quasi concordemente rappresentato nelle monete come un distilo col frontone decorato da un'aquila ad ali spiegate; mentre nel fregio si riscontra talvolta l'epigrafe: 'Ασύλου, tale altre quella latina: *Diana Pergaea* (1).

Una serie di monete ci rappresenta nell'interno del tempio un betilo, che sembra decorato di bende e fiancheggiato da due figure di sfingi, che poggiano su piccole basi.

Altre invece riproducono dentro l'edifizio una figura della dea, qualche volta seduta, il più spesso in piedi, con una certa varietà di attributi e atteggiamenti, e fiancheggiata ora dalle due sfingi come il betilo, ora da due alberi di cipresso, ora da due colombe su colonnette, quasi sempre con il disco solare e la mezza luna nel campo, come appese in alto nel tempio.

Di questi vari elementi alcuni io non credo che possano ritenersi riproduzione di particolari del santuario. Così quell'epigrafe 'Ασύλου e l'altra Diana Pergaea, tutta propria dell'arte del conio, che nell'impossibilità di individuare altrimenti un edifizio, ricorre alla designazione scritta. Nè mi pare che la più comune rappresentazione del tempio come distilo (talvolta ci appare come tetrastilo), possa autorizzarci a ritenere che tale fosse la forma dell'edifizio reale, perchè, — sebbene non manchino esempi contrari — si è indotti a supporre, che sia stato inciso così nel conio per semplicità e onde ottenere un maggior spazio ove allogare i non pochi elementi dell'interno.

Invece l'aquila ad ali spiegate che occupa il timpano, mi sembra possa riprodurre un genuino particolare. E ciò perchè in qualche monumento d'Asia Minore — sopravvivenza forse di altre arti orientali — possiamo constatare l'uso di questa decorazione del fron-

(1) Eckhel, *Doctr. num. vet.*, III, p. 12 segg. Mionnet, *Descript. gener.*, III, nn. 70-134; *Supplem.*, VII, nn. 74-171; Hill, *Cat. Br. Mus.*, *Lycia*, *Pamphylia*, *Pisidia*, Londra 1897, p. 119 segg. tav. XXIV. Hanno il tipo del tempio distilo, con le particolarità indicate per ogni serie, le seguenti monete:

Mionnet, *Descr.*, N. 94 e *Suppl.*, N. 74, 75, 81, 100, 102, 157, (aquila ad ali spiegate nel timpano) — *Supplem.*, N. 82, 83, (iscrizione *Diana Pergaea* nel fregio) — *Supplem.*, N. 75, 81, 82, 83, 90, 102, 126, 144, 163, (Diana in piedi dentro il tempio. — *Supplem.*, N. 74, (idem modiata) — Hill, *B. M.*, *C.* tav. XXIV, n. 12, (Elagabalo) 15 (Lucio Vero) e 16 (Filippo padre; Mionnet, *Supplem.*, N. 78 (Betilo con decorazioni, nell'interno) — *Descr.*, N. 78, 79, 80, 84, 88 e *Supplem.*, N. 84 (Diana seduta, velata e vestita di stola nell'interno) *B. M. C.*, cit., XXIV, 5-6. — *Descr.* N. 90, 93, 100, 110, 115, 126, 134 e *Supplem.*, N. 99, 100, (Diana in piedi fra due altari su cui poggia una sfinge) — *Supplem.*, N. 113, 125, (Diana in piedi fra due colonnette su cui poggiano due grifoni [o sfingi?], nel campo in alto disco solare e la mezzaluna) — *Supplem.*, N. 142 (Diana in piedi fra due colonne con colombe) — *Supplem.*, N. 170, 171, *B. M. C.* cit. p. 139 n. 109 Aureliano (Diana in piedi fra disco solare e mezza luna e due cipressi) — Presenta invece il tempio tetrastilo, con aquila ne frontone e busto velato nell'interno la moneta in: *Descr.*, N. 97.

tone (1), ignoto invece, per quanto io sappia, alla Grecia propria, ove tuttavia il timpano com'è noto era chiamato col nome di aquila (ἀετός), forse perchè dell'aquila ad ali spiegate riproduce all'ingrosso la forma.

Nell'interno la statua della Dea, ed il betilo, che ci vengono rappresentati in mezzo ad elementi affini, com'è ovvio, si escludono. Che nel tempio di Perge vi fosse una statua iconica di Artemide, si è voluto ricavare (2) anche da un passo di Cicerone nel quale si riferisce, che Verre fra le sue spoliazioni asiatiche compì anche quella del santuario di Perge, ove denudò dagli ornamenti d'oro *Diana medesima;* (3) ma basta una semplice lettura del testo per comprendere ch'esso può benissimo riferirsi al betilo, nel qual caso gli ornamenti d'oro tolti da Verre sarebbero quelle bende e fasce che tutto intorno al cono appaiono nella rappresentazione monetale. Con ciò non si esclude che nell'interno del *temenos* del santuario, in sacelli o altrimenti, potessero esservi statue iconiche della Dea in piedi o seduta. Ma nella pietra conica decorata e fiancheggiata da due figure di sfingi, mi sembra non si possa esitare a riconoscere un'immagine del *sancta sanctorum,* che ci istruisce dell'altissima antichità del culto della Signora di Perge, attestando che veniva adorata sotto forma d'idolo betilico, probabilmente un bolide caduto dal cielo.

Le sfingi che fiancheggiano il betilo quasi a santa custodia, mi sembrano anch'esse un elemento reale del tempio; la sfinge riappare infatti in altre monete di Perge (4) nè occorrono speciali richiami per attestare la funzione di custodia che questi mostri alati avevano negli edifizi degli imperi orientali della Mesopotamia e dell'Asia Minore.

Noi invece non sappiamo cosa pensare degli elementi che in qualche moneta sostituiscono le sfingi: i cipressi e le colonnette. In queste ultime possiamo vedere una semplificazione, in quanto potremmo intenderle come rappresentanti le basi sulle quali certamente dovevano essere collocate le due sfingi. Non così pei cipressi. E' ovvio perchè non si possa ammettere che ai lati del betilo fossero con le sfingi anche i cipressi, e sarebbe del resto un po' difficile immaginare due alberi nell'interno dell'edifizio, a meno che questo non fosse ipetrale; non potendosi pretendere in una piccola rappresentazione, qual'è quella di una moneta, una fedeltà topografica eccessiva, dobbiamo perciò pensare che i due cipressi siano probabilmente un elemento del *temenos* forse sopravvivenza di un culto degli alberi, non strano nè nuovo nel paese (5).

(1) Cfr. frontoncino di Side in Paribeni, *Monum. dei Lincei*, col. 127 fig. 24 e i lavori ivi citati sull'aquila come simbolo funerario in Siria e al sua influenza sulla *consecratio* degli imperatori romani.

(2) Texier, p. 709.

(3) Pergae fanum antiquissimum et sanctissimum Dianae scimus esse. Id quoque a te nudatum ac spoliatum esse, ex ipsa Diana quod habebat auri detractum atque ablatum esse dico. Cicer., *in Verrem act. secunda*, I, XX, 54. Medicum Cornelium (is est Artemidorus Pergaeus, qui in sua patria dux isti quondam et magister ad spoliandum Dianae templum fuit) id. III, XXI, 54.

(4) Mionnet, *Descript.*, III, n. 75, *Supplem.*, VII, n. 76.

(5) Cfr. BÖTTICHER, *Baumcultus* der Hellenen, II, 6; DITTEMBERGER, *Dich.*, II fig. 1987.

Statue onorarie e monumenti votivi dovevano sorgere poi — com'era generale costume — nel sacro recinto. Da una curiosa notizia di Filostrato apprendiamo che vi erano εἰκόνες di Varo di Callicles, retore di Perge, soprannominato cicogna per il suo naso rosso e adunco (1).

IV.

Fuori di Perge, troviamo ricordato il culto della Dea in Alicarnasso, a Rodi e a Lindos e forse anche nella Panfilia medesima a Side.

Ad Alicarnasso il sacerdozio di Artemide Pergea poteva essere comprato da un uomo, purchè questi fornisse una sacerdotessa, per esercitarne le funzioni: ed era regola che la sacerdotessa fosse cittadina ἐπὶ τρεῖς γενεάς, in linea paterna e materna. Esso percepiva dai fedeli due oboli per ogni vittima adulta ed uno per ogni vittima di latte (2).

In Rodi si ha un titolo onorario ad una Hageso di Archembrotos, sacerdotessa della Pergea, anch'essa non vergine (3). E nella medesima isola, nel santuario di Lindos, un'ara oblunga reca una sobria dedica alla dea: Ἀρτάμιτι Περγαίαι (4).

Della diffusione del culto nei dintorni fa fede l'epigrafe di quell' Ἀλυπιανός di un qualche borgo alle falde dell'altipiano Pisidico, che decretava ai violatori del sepolcro il pagamento di una multa al fisco imperiale e al santuario di Perge (5).

Dagli elementi fin qui esaminati, e da quanto è noto sui culti antichi dell'Asia Minore, risulta chiaramente che questa divinità di Perge, che greci e romani identificarono con Artemis–Diana, il cui idolo primitivo è forse una pietra caduta dal cielo, un bolide, che ha infine la mezza luna come simbolo principale (6), deve essere essenzialmente una divinità celeste.

Sotto questa forma di luna — se le note monete riproducono, anche in questo particolare, l'interno del tempio — la Dea veniva individuata nel santuario a fianco dell'idolo betilico e in corrispondenza col sole radiato. Dalla frequenza onde quest'altro simbolo ci appare, come si è visto, nell'inventario come dono rituale, e dal busto di una divinità radiata che troviamo frequentemente nelle monete, si vede che nel santuario aveva anche culto

(1) Varo, detto cicogna . . . διὰ τὸν πυρσὸν τῆς ῥινὸς καὶ ῥαμφῶδες, καὶ τοῦτο μὲν ὡς οὐκ ἀπὸ δόξης ῥστεΐζοντο ἔξεστι ξυμβολεῖν ταῖς εἰκόσιν αἳ ἀνάκεινται ἐν τῷ τῆς Περγαίας ἱερῷ. Filostrato, *Vit. Sophist.*, II, 6 (ed. Didot, p, 249). Sulla presenza di statue iconiche di uomini — in generale ex voto, ma anche onorarie — negli antichi santuari, non occorrono citazioni speciali. In Roma, « Scipio Africanus, imaginem in cella Iovis O. M. positam habet » Valer. Mass., VIII, 15.

(2) *C. I. G.*, II, 2656 = Dittenberger, Sylloge, II, 397 n. 601.

(3) Ἁγησὼ Ἀρχεμβρότου ἱέρεια Ἀρτάμιτος Περγαίας Ἀρχέμβροτος Ὀνοσάνδρου τὰν ματέρα. *I. G.*, XII, n. 66.

(4) I. G., XII 784. Il valore di quest'epigrafe quale prova della funzione di Rodi come ponte di passaggio deile religioni Orientali a Roma, è messo in luce in *Revue archéolog.*, 1867, II, p. 25.

(5) Pace, *Annuario della Scuola d'Atene*, III, n. 19.

(6) Oltre le monete col tempio cfr. Mionnet, *Supplem.*, VII, 87 (Diana a sinistra con mezzaluna sulle spalle e face).

un dio solare, identificato come era facile ed ovvio con Elio-Apollo (1). E di esso non mi sembra dubbio che sia documento di primissimo ordine il nome di Pythia dei sacri agoni di Perge (2), il quale come in tutti gli altri luoghi ove fu adottato non può non esser connesso al culto di Apollo, nel senso che rappresenta un nome dato per influenza ellenica a sacre solennità in onore di un Dio che veniva identificato con l'Apollo in cui onore si celebrano le più celebri pitiche.

Ci riconduce con somma evidenza a questa duplicità di culto parallelo, non per anco rilevato, la monetazione imperiale di Perge — tutta intimamente connessa col santuario — nei tipi dell'Imperatore sotto forma di Elio radiato o col globo e dell'imperatrice colla mezza luna, essa stessa perciò Selene-Artemis (3), e meglio ancora nei busti accoppiati di Gallieno e Salonina, l'uno sotto lo schema apollineo radiato, l'altra come Artemide sulla mezza luna, collegati da una figura su di un globo (4).

In tutta l'Anatolia troviamo nell'antichità il culto accoppiato del sole e della luna sotto la forma rispettivamente di Elio-Apollo e Selene-Artemide od anche sotto quella di Zeus solare e di Men il dio cavaliere (*Lunus*, diremmo coi latini), di cui è simbolo precipuo la luna falcata (5).

Dall'importanza che nel santuario di Perge è annessa al disco radiato non meno che alla luna, con la quale lo troviamo in strettissimo legame e perfetta corrispondenza, si direbbe adunque che siamo alla presenza di un culto unico, delle divinità celesti, cui ci richiama altresì il betilo conico, anche per l'ovvio richiamo che esso ci offre col cono siriaco.

Lascia pensosi il costante ricordo che della Dea, e di questa solamente, fanno i testi che non sappiamo se attribuire ad una reale preponderanza del culto di essa, venuta a costituirsi col tempo, o se ritenere piuttosto sopravvivenza e indizio di una primitiva profonda concezione monoteistica, che nella Signora vedeva la divinità celeste nella sua molteplice e pure unitaria concezione, distinta soltanto in seguito, nelle sue manifestazioni più evidenti del sole e della luna, e per influenza di dottrine elleniche identificata nelle due divinità di Selene-Artemide ed Elio-Apollo. Oppure le concezioni matriarcali ben note e chiaramente esemplificate per la vicina Licia (6) appaiono anche in questo antichissimo

(1) Mionnet, *Déscript.*, III, n. 76 mon. autonoma: testa laureata di Apollo); *Supplem.*, VII, n. 122 (mon. di Diadumeniano: Apollo con testa radiata), n. 133 (Elio radiato in piedi).

(2) *Hill. C. B. M., Lycia etc.*, p. 136 n. 83.

(3) Testa radiata di Elagabalo Mionnet, *Suppl.*, VII, 125 (per questo imperatore è noto che il fatto non avrebbe significato speciale); Id. di Severo Alessandro VII. n. 128; di Erennio su di un globo: *Déscr.*, III, n. 148. Testa di Salonina con mezza-luna: *Déscr.*, III, n. 128, 158, 166; Id. di Mamaea, *Supplem.*, VIII, n. 30.

(4) Mionnet. *Déscr.* III, n. 127.

(5) cfr. E. Cahen, *Sol*, in Daremberg e Saglio, *Dictionn.*, s. v.; Paris, *Diana*, *id.* s. v. (per la concezion di Selene - Artemis originariamente unica e solo tardi distinta da Artemis la vergine lunare e cacciatrice, la quale rimane anche dopo la luna p. 130-154); A. Legrand, Lunus, *id.* s. v.

(6) Bachofen - *Das Mutterrecht*. Stuttgart, 1861.

culto di Panfilia che pone la Dea in più alto onore del Dio, così come la madre; nè si deve dimenticare che le sacerdotesse di Diana Pergea sono madri e non vergini.

V.

Noi ignoriamo il sito preciso del santuario illustre. Il Texier scrive che « alcuni resti di capitelli di stile greco sembrano indicare ch'era costruito sulla montagna » (p. 710) e in questa allusione dobbiamo riconoscere l'Acropoli, dove con ogni certezza lo crede il Paribeni (col. 48).

L'indicazione di Strabone, la sola che possediamo sul sito del santuario, non sembra però possa intendersi in questo senso. Dice infatti Strabone: Πέργη πόλις καὶ πλησίον ἐπὶ μετεώρου τόπου τὸ τῆς Περγαίας Ἀρτέμιδος ἱερόν, ἐν ᾧ πανήγυρις κατ' ἔτος συντελεῖται· (XIV, 667).

A me pare che se questa collina (μετέωρος τόπος) sulla quale (ἐπὶ) sorgeva il tempio, fosse stata l'Acropoli, non si sarebbe potuto dire di essa πλησίον rispetto alla città. Il fatto che sull'Acropoli esiste l'epigrafe della sacerdotessa di Artemide Claudia Paolina Artemisia, non mi sembra possa costituire un sicuro indizio topografico e infirmare comunque la testimonianza di Strabone. La base cilindrica, « con collarino ed elegante cimasa a serie di astragali, di ovuli e serto di fogliame » che reca l'epigrafe di Paolina, è adoperata infatti come pilastro nel tardo cisternone dell'Acropoli, in cui entrarono a far parte altri materiali

Le monete di bronzo qui a fianco riprodotte da calchi procuratimi dalla cortesia della signorina L. Cesano, sono le seguenti:

1-2) II-I sec. a. C.: Sfinge in riposo.
℞) leggenda pamfilica, Artemis in p. a sin. *Medagliere del Mus. Naz. Rom.*

3) Salonina: ΚΟΡΝΗΛΙΑ CΑΛΟΝΙΝΑ CΕΒ Busto a d. su crescente. Davanti I (segno del valore = 10).
℞) ΠΕΡΓΑΙΩΝ La Spes a sin. Cfr. *Brit. Mus. Cat.*, Pamphylia, Tav. XXV, 2.

4) Filippo f.: ΑΥ Κ Μ ΙΟΥ CΕΟΥ ΦΙΛΙΠΠΟC CΕ busto laur. a d. su globo.
℞) ΠΕΡΓΑΙΩΝ tre borse su forziere. Cfr. *B. M. C.*, l. c. Tav. XXV, 17.

5) Gallieno e Salonina: AV . . . ΟΛΙ ΓΑΛ . . . . ΚΟΡΝΗΛΙΑC CΑΛΩΝΙΝΑ i due busti affrontati, fra di essi I.
℞) ΠΕΡΓΑΙΩΝ ΠΥΘΙΑ ΑCVΛΙΑ ΙΕ urna agonistica su tavola. *Br. Mus. Cat.*, p. 136, n. 84.

6) Valeriano p.: ΑΥ Κ ΠΟΥ ΛΙ ΟΥΑΛΕΡΙΑΝΟΝ busto rad. a d. Dav. I.
℞) ΠΕΡΓΑΙΩΝ ΝΕΩΚΟΡΩΝ Tempio distilo col simulacro della Tyche sed. a sin. Sul frontone A. All'esergo, corona. *B. M. C.*, p. 133, n. 70.

7) Salonina: ΚΟΡΝΗΛΙΑ CΑΛΟΝΙΝΑ CΕΒΑ busto diad. a d. su cresc. Davanti I.
℞) ΠΕΡΓΑΙΩΝ Ermes ed Eracles in moto a sin. fra di essi, vessillo. *B. M. C.*, Tav. XXV, 3.

8) Valeriano f.: ΠΟV ΛΙΚ ΚΟΡ ΟVΑΛΕΡΙΑ [ΝΟΝ] busto laur. a d. Davanti I.
℞) ΑΡΤΕΜΙΔΟC ΠΕΡΓΑΙΑC tempio distilo col simulacro della dea fra stella (sole radiato!) e crescente. Presso la base due sfingi. Sul frontone: Α ΑCVΛΟΥ *Medagliere del M. N. R.*, collez. Pozzi.

9) Gordiano: Side-Perga.
ΑΥΤ. ΚΑΙ. Μ. ΑΝΤ. ΓΟΡΔΙΑΝΟC C busto laur. a d.
℞) CΙΔΗΤΩΝ ΠΕΡΓΑΙΩΝ ΟΜΟΝΟΙΑ Atena e Artemis in piedi sacrificanti su altare. Ai piedi di Artemis la cerva. Nel campo superiore melograno. Medaglione eneo del *Medagliere del. Mus. Naz. Rom.* Collez. Pozzi.

10) Lucio Vero, Perga: ΑΥΤ ΚΑΙCΑΡ Λ ΑΥΡ ΟΥΗΡΟC busto laur. a d.
℞) ΑΡΤΕΜΙΔΟC ΠΕΡΓΑΙΑC tempio distilo col simulacro di Artemide di Perga fra due sfingi. Sul frontone è l'aquila.
Br. Mus. Cat., tav. XXIV, 15.

decorati e iscritti (1) sicchè trovasi fuori del suo posto originario; e del resto quand'anche provenisse — come è probabile — da un luogo vicino a quello del nuovo impiego, e perciò dall'Acropoli, non si potrebbe comunque dedurre da ciò la prossimità del tempio, perchè non è detto che l'epigrafe onoraria d'una sacerdotessa non possa esser posta anche fuori del santuario in qualunque altro luogo pubblico (2).

Ben diverso è il caso del nostro inventario, il quale per la sua natura deve esser collocato nelle dipendenze del tempio, come dimostrano tutti quelli rinvenuti in Delo, Delfi, Atene, etc. Ma come s'è detto anche questa epigrafe era adoperata nella costruzione di un muro tardo; sicchè non può costituire un sicuro documento, sebbene sia naturale pensare che fra tanta ricchezza di materiali, i tardi costruttori di quel muro non si siano presi l'inutile pena di radunar pietre da lontano, ma abbiano piuttosto adoperato quelle che trovavano negli immediati dintorni. Dovremmo in questo caso cercare l'antichissimo santuario in quei pressi e precisamente sulla collina di Eilik Tepé, visto che conosciamo da Strabone che era su di un'altura.

Quest'idea mi sembra suffragata dalla vicinanza di una basilica cristiana, la quale potrebbe rappresentare la sede del nuovo culto sovrapposto — com'è legge quasi costante — all'antico santuario pagano.

A questa sovrapposizione non potrebbe naturalmente darsi uno *stretto* significato topografico, sì da cercare il tempio nel sito preciso della basilica.

Come ad Efeso, per citare un esempio vicino, la chiesa di S. Giovanni Teologo elevò le sue romane pareti a qualche distanza dalla bassura dell'Artemision, nella collina sovrastante di Aià Solúk, sede del nuovo villaggio (3); inversamente a Perge, la chiesa sarebbbe sorta alle falde della collina del santuario pagano, là dove — come abbiamo visto — si era ridotto un quartiere o sobborgo della città decaduta.

E' ovvio però che questo problema topografico potrà essere risoluto soltanto dagli scavi, i quali auguro la missione possa presto intraprendere ad illuminare di nuova luce le conoscenze di quell'interessante regione, e la sua più antica storia.

BIAGIO PACE.

(1) Paribeni, coll. 49 segg., fig. 6.

(2) Si aggiunga che Claudia Paolina era stata sacerdotessa di Atena cfr. pag. 176 nota.

(3) I. Keil, *Führer durch Ephesos*, Vienna 1915. p. 24 seg.

I PRIMORDI DELLA CIVILTÀ ROMANA

ALLE FÒCI DEL DANVBIO

Fra gli ultimi colli meridionali del movimentato suolo della Moldavia, gli ultimi colli sud-orientali della Valachia e gli ultimi prolungamenti rupestri e silvestri dei Balcani verso Nord-Est, s'estende una regione di basse od alte pianure, battute crudelmente nell'inverno dai venti di Nord-Est e arse fin nell'interno della terra dal sole torrido nell'estate, senza acqua, senza ombra, una vera steppa asiatica in territorio anticamente getico, cioè dacico, oggi romeno. L'altopiano della Dobrogia costituisce tra il Danubio ed il Ponto una specie di larga fortezza di questo territorio importante, che si estende per più di quaranta mila chilometri quadrati. Ma poichè il Danubio gela durante l'inverno, la Scizia minore non si può difendere che insieme con tutto il territorio di cui fa parte, altrimenti dovrebbe essere ceduta a coloro che posseggono tutta la pianura. Questa zona delle foci del Danubio, che il geografo distingue con linee ben nette nelle sue carte: della pioggia, dei venti, della flora e fauna, etc., è delimitata per noi storici ed archeologi presso a poco sulle stesse linee dei fenomeni geofisici, con valli fatti dalla mano dell'uomo. I valli racchiudono strettamente questo deserto aspro, dove non si può vivere che tra grandi pericoli, dove la siccità minaccia di distruggere ogni anno l'opera del lavoratore della terra, dove un esercito numeroso non può passare, perchè morirebbe di sete (Dario contro gli Sciti, Lisimaco contro i Geti l'hanno provato con loro grande danno), ma dove l'aborigeno, avvezzo a queste difficoltà, sa invece tirare da questa terra ricchissime messi e, perciò, sempre presente, è anche sempre minaccioso per il Sud. Questa zona costituì per molto tempo anche per i Romani un difficile problema in rapporto alla sicurezza pubblica delle provincie orientali.

I valli (v. la carta) dovevano proteggere contro il nemico del Nord-Est (verso il 50 d. Cr. (1), Daci, Bastarni, Rossolani, Sarmati, Sciti; più tardi anche altri, tra i quali, dall'inizio del III secolo sempre più numerosi i Goti, ma colla presenza continua dei più antichi Daci liberi, chiamati anche Costoboci e Carpi) avendo a servire almeno come una minaccia

morale, cioé indicando la linea ultima fino alla quale i Romani permettevano il flusso ed il riflusso di questo mare barbaro, sempre in tempesta.

Un tale stato di fatto, fondato sulla geografia umana, si è verificato sempre in tutta la sua efficacia (2) fino agli ultimi avvenimenti della grande guerra, quando lo

(1) Cf. l'iscrizione di Tivoli, per Plautius Aelianus: CIL. XIV 3608.

(2) Si paragoni l'estensione del Principato Valacco alla fine del Trecento ed all'inizio del Quattrocento, quando esso occupava tutta la regione « scitica », fino ai valli meridionali di Bessarabia ed al mare di Dobrogia, avendo una frontiera così lunga e stretta, che al profano dei fatti di geografia umana la presenza dei Valachi nel Sud della Bessarabia attuale sembrerebbe, per la sua forma, paradossale. Nello stesso modo la Dobrogia è sempre stata aggregata alla Valachia o alla Moldavia e sempre (anche nei tempi più disgraziati del dominio turco, quando si stabilivano di qua i Tartari ed i Turchi) è stata abitata dai nostri. La « Dobrogia bulgara » è ancora uno dei nonsensi scientifici delle pretensioni slave contemporanee. La Dobrogia è stata sempre — di là il suo nome di Scizia minore — *una parte integrante della vita umana del Nord del Danubio.*

svolgimento delle operazioni militari è stato strategicamente identico ai movimenti di due mila anni fa.

Contro il nemico del Nord Est — c'eravamo noi, i Romeni, gli imperi centrali rappresentando l'azione dell'antico impero romano — le due basi di operazione da conquistarsi più rapidamente erano la Transilvania e la Dobrogia. Il Falkenhayn raggiunse i Carpazi, senza poterli per lungo tempo passare. Il Mackensen raggiunse presso a poco la regione dei valli della Dobrogia, e là fu inchiodato sul terreno dai nostri. Quando la lunga linea — tutte le Alpi transilvaniche al Nord e tutto il Danubio al Sud — tenuta da noi, fu spezzata nella « piccola » Valachia nello stesso punto dove anche Traiano aveva lottato contro i Daci, al passo di Vulcan, la seconda linea di resistenza fu la stessa che vediamo sulla nostra carta antica, all'Est dell'Alutus. Nella Dobrogia invece rimaneva ancora sui valli. La grande battaglia ad Ovest di Bucarest, nei primi giorni del Dicembre 1916, fu data dai nostri per mantenere questa prima frontiera romana dell'Impero verso il Nord Est, e fu combattuta dagli Imperi centrali per rompere questa linea ancora troppo lunga. La linea del Siret e del Danubio inferiore, mantenuta dai nostri, come la linea del Piave dagli Italiani, contro tutti gli sforzi e le perdite immense dei Centrali, è approssimativamente la seconda frontiera dell'Impero romano, con appunto quella stretta zona di territorio in più verso il Nord, dove passava la via di communicazione tra la Dacia e la Scizia, lungo il Trotush ed il Siret, e l'altra via diretta verso l'antica città di Tyras ed il suo territorio protetto dai Cesari, costituendo ciò che si chiamava la regione *ad Moesiam*. Le due serie di valli, tra il Pyretus ed il Tyras, nella Bessarabia, sono soltanto la reduplicazione della frontiera propria, danubiana.

Quali sono stati i primordî della civiltà romana in questo territorio estremo della penetrazione romana in paese getico?

Come negli *agri decumates* della Germania Superiore, come nel territorio protetto dei barbari Jazygi della pianura oggi ungherese, fra il Danubio e la Tisa (tutte due regioni che formavano come la nostra uno vero grande golfo barbaro nel corpo dell'Impero), come nei confini africani della Numidia e della Mauretania, e non meno nei confini orientali verso Palmyra ed Amida, così nel grande triangolo geto-scitico (vedi la carta), la civiltà romana, rappresentata da agricoltori in cerca di nuove terre, o da negozianti in cerca di nuovi mercati, si curava spesso molto poco dei conflitti e delle sconfitte militari. La storia politica che non parla in questa regione che di continue ed infinite guerre ed invasioni, farebbe credere che questa *via gentium* sia stata deserta come una vera *via strata*, dove non c'è che pietra e polvere. Invece dobbiamo constatare che per tutto il medioevo fino ad oggi, il Romanesimo non scomparve mai da questa pianura arida, tanto perseguitata dal cielo e dagli uomini. Il nome stesso del nostro fiume padre, il Danubio, si è formato per noi quí, in questa regione scitica, dove, accanto al

Naparis, al *Sagaris* ed al *Magaris*, si diceva al Danubio *Dunaris*, donde il nostro romeno *Dunăre* (1).

Quando i Milesii, nel VII secolo av. Cr., iniziarono la colonizzazione delle regioni tracoscitiche, essi fondarono i due primi grandi emporî *Histria* ed *Olbia* presso le foci del Danubio e del Dnipro. E questo fu fatto non soltanto per la pesca tanto favorevole in quei luoghi e per il commercio di cereali, comperati a buon mercato dagli indigeni, ma anche per la necessità di penetrazione nell'interno della regione barbara per la via dei grandi fiumi. Darò per la regione che c'interessa ora alcune prove decisive. Al confluente del Siret col Danubio, cioè tra Braila e Galatz, in quel punto dove anche oggi finiscono nella Romania le vie del grande commercio marinaro, esiste un antichissimo centro di cultura presso il castello romano di Barbosh. Nella necropoli dell'antico emporio sono stati trovati *lecythi* funerari dell'epoca classica greca, a figure nere e rosse, e statuette in terracotta; ma anche più profondamente nel territorio dacico, al confluente del Trotush col Siret, sulla via che conduceva direttamente nella Transilvania orientale (2), abbiamo trovato a Poiana una anfora di Thasos colla stampiglia bene conosciuta che figura Ercole in ginocchio che tira l'arco, ed al disopra le lettere ΘΑΣΙΩ[N], indicando per lo stile una epoca non inferiore al III secolo av. Cr. (3). D'altra parte a Balanoaia a Sud Ovest di Bucarest, in un *tumulus*, i contadini hanno trovato un bel cratere di bronzo, di stile ionico, di buona epoca ellenica (4). Presso Oltenitza, dove sorse poi l'antica *Constantiniana Daphne*, si sono trovate anfore colle stampiglie di Rhodos, del III secolo av. Cr. Anfore di Rhodos e di Cnidos, della medesima epoca si sono trovate anche a Hârsova *(Carsium)*. Ma ogni esempio solitario sarebbe inopportuno per la regione compresa ed adiacente al Danubio inferiore, alla Ialomitza ed alla Mostishtea: *c'è un vero paese geto-greco con moltissimi centri rurali* dove accanto alla ceramica popolare dacica incontriamo la ceramica ellenica ed ellenistica, artistica o popolare (5). — In fine nell'inizio del IV secolo av. Cr. c'è Cyzicus che dá,

(1) Vedi la mia comunicazione all'Accademia Romena: *Considerazioni su alcuni nomi di fiumi daco-scitici* con tutto il materiale toponimico, negli *Annali della R. Accad. R.*, anno 1922.

(2) Via non solo romana, dall' anno 107 in poi, ma ancora più, antichissima via dacica, sulla quale dobbiamo pensare che fosse avvenuto — fra altri meno precisamente conosciuti fatti d'arme — anche quell'assalto dei *Daci Appuli* (da Apulum, nella Transilvania) contro la Scizia Minore sotto Tiberio, nell' anno 15 e del quale parla la *Consolatio ad Liviam* (Bährens, P L M., I p. 97 seg., v. 387 seg.): *et Dacius orbe remoto Appulus (huic hosti perbreve Pontus iter)*.

(3) Cf. la mia comunicazione all'Accademia Romena: *Il castrum di Poiana*, *Annali della R. Accad. Rom.*, XXXVI, 93 segg. (Tutte le mie comunicazioni all'Accademia Romena, citate nel presente studio, sono accompagnate da un riassunto in francese, in cui sono esposti tutti i dati più importanti della ricerca, in modo che anche gli studiosi stranieri, non padroni del romeno, possano comprenderle).

(4) V. la mia comunicazione: *Nuove notizie dalla Dacia Malvensis*, *Annali R. A. R.*, XXXVI, 67 e tav. X fig. 1 e 2.

(5) V. la mia com. *Siti geto-greci e daco-romani nella pianura valacca*, *Annali R. A. R.*, XLII. Cf. il mio libro in romeno, con illustrazioni, *Inceputurile vietii romane la gurile Dunării*, Bucarest, 1922, p. 55 segg.

secondo l'argomentazione del nostro numismatico Michele Sutzu, la norma monetaria nel tesoro di anelli d'oro, servendo come moneta ai Daci di quella regione (1), e ritrovato molti anni fa a Turnu-Magurele, cioè al confluente dell'Alutus col Danubio (2).

In questo territorio dacico — tra l'Alutus ed il Tyras — dove (v. la carta) confluiscono tutti i grandi fiumi della regione, e dove molti secoli prima della dominazione romana si viveva in stretto nesso con la splendida civiltà ellenica (3) — era naturale che, col concorso, e anzi spesso senza alcun aiuto ufficiale da parte dello stato, la grande corrente di espansione pacifica romana, agricola e commerciale, si fosse estesa (già nel primo secolo d. Cr.) e prendesse (nel secondo secolo) radici vivissime.

Nulla abbiamo detto della Dobrogia stessa, dove l'elemento getico (4), cioè dacico (5) — a noi tanto bene noto dalle elegie del triste sulmonate, esule in Tomi — era in contatto con tante e tali città come *Histria*, *Tomi*, *Callatis*, sempre in lotta od in alleanza politica con questi centri di alta cultura ellenica e, per questo, già dai primi tempi potentemente influenzato, benchè non ellenizzato: mi pare superfluo di acccennare a fatti più o meno conosciuti dagli storici dell'Ellenismo e dalle iscrizioni già da lungo tempo pubblicate (6).

Consideriamo dunque su queste premesse il nostro tema proprio, della civiltà romana che fiorì in questi paesi.

*
* *

L'ironia della sorte ha voluto che Ovidio sia il primo romano che abbia vissuto una vita cittadina completa — come soldato, come magistrato (agonotheta elleno in Tomi), come

(1) I Daci possedevano naturalmente anche vera moneta, coniata nella Dacia, all'imitazione delle monete greche del litorale tracio-egeo, ma, come le cosidette monete celtiche, di una fattura molto primitiva. — Moltissimi sono inoltre i tesori di monete greche, ellenistiche e repubblicane romane trovati dappertutto in terra dacica.

(2) Cf. le mie comunicazioni all'Accademia Romena: *Il castrum di Poiana* (1913), pag. 121 e *Nuoven otizie dalla Dacia Malvensis* (1913), p. 67.

(3) V. le citate comunicazioni ed i lavori citati nella nota 5 della pag. 190.

(4) È probabilmente una mancanza d'attenzione del Premerstein *(die Anfänge der Provinz Moesien*, negli *Jahreshefte* I, 1898, Beibl., p. 152), quando afferma che « in der sogenannten Dobrudscha wohnten hauptsächlich Skythen », mentre egli stesso, p. 150 segg., fa l'elenco di tutti gli autori antichi, i quali parlano principalmente dei Geti, accanto ai pochi Sarmati e Sciti immigrati, ed ad alcuni Traci di origine meridionale fra i quali al primo posto i Bessi. La fortezza principale del regno *getico* suddanubiano (o, come dice con ragione Dione, *dacico*) è Genucla, sul Danubio, dove il re Zyraxes (al tempo di Crasso) ebbe la sua residenza ed il suo tesoro (Dio, LI, 26, 4).

(5) Credo che sia un errore storico di differenziare i *Geti* dai *Daci*; i nomi di località *(--dava)* e di persone, conservati per le due rive del Danubio negli autori e nelle iscrizioni, mostrano una identità etnografica, analoga a quella della nazione celtica, di doppio nome, anche essa: *Galli*, per i Romani, e *Celtae* per i Greci!

(6) V. per le scoperte degli ultimi anni la mia comunicazione, *La gerusia di Callatis*, negli *Ann. Acc. Rom.*, XXXIX 1920, p. 51 segg.

poeta (latino e getico) — in questa regione, simboleggiando per i suoi versi e le sue funzioni la triplice sintesi della vita di questo paese, traco-elleno-romana (1).

Si può dire che la vita romana cominci alle foci del Danubio verso i primi anni del regno di Tiberio. Già nel 15 d. Cr. apprendiamo da Ovidio, il quale parla di feste ed agoni in Tomi, che l'intervento energico del governatore militare della Mesia contro i Geti della riva sinistra del Danubio aveva portato buon frutto. In ogni caso l'ordinamento in quell'anno (2) di un *praeses laevi Ponti* — col titolo ufficiale di *praefectus orae maritimae* — il quale come luogotenente del *legatus Moesiae* lotta contro i barbari e amministra la giustizia, colle forze ed in nome di Roma stessa — contribuì grandemente alla pacificazione e, in conseguenza, all'infiltrazione dell'elemento romano, già molti anni prima dell'istallazione di uno speciale governatore romano per la Moesia inferiore (da Domiziano — pare nell'86) e prima dello stabilimento del dominio romano nella Dacia transilvana (da Traiano, nel 107), — in questo territorio di protezione odrysica o, dal 46, di occupazione romana, ma soltanto con truppe ausiliari. Tacito parlando nei suoi Annali, II, 64 sq. (verso i primi anni del regno di Tiberio) della Scizia minore, in occasione del regno bipartito nella Tracia, dei figli di Cotys e di Rhescuporis, caratterizza la metà orientale del paese, appartenente ad un regno così: *arva et urbes et vicina Graecis*, e la metà occidentale dell'altro: *quod incultum, ferox, adnexum hostibus*. Credo che siano in questo passo una certa esagerazione ed un certo preconcetto: vedremo subito che la metà occidentale, precisamente perchè compresa nel raggio di attività della *classis Moesica*, e più vicina ai *castra* legionari ed ausiliari, aveva la stessa possibilità di difesa effettiva dalla parte romana, che la regione interiore. Basti notare che non solo città come Axiopolis, dal nome greco, *Arrubium* e *Noviodunum* dai nomi celtici, ma anche grandi *civitates* rurali, come *Sucidava*, *Capidava*, e possenti città-fortezze indigene come *Durostorum*, *Carsium*, *Troesmis*, *Aegysus* (questa chiamata da Ovidius *vetus urbs!*), fioriscono sul Danubio geto-scitico, e che finalmente su questa riva si organizza il *portorium* danubiano — τὸ τῆς κατὰ τὸν Ἴστρον ὄχθης τέλος, μέχρι θαλάσσης — il quale negli anni 43-49 appare come già in piena funzione amministrativa e fiscale (3).

Le nostre scoperte nell' antica colonia milesia di Histria — non meno che in altri luoghi della Scizia minore e della Dacia — offrono oggi un ricco materiale di informa-

(1) Cf. specialmente *Tristia* V 12,58, — *Ex Ponto* III 2, 40, — IV 13, 19 seg., — IV 9, 97 segg., — IV 14, 15 segg.

(2) Premerstein, studio citato, negli *Jahreshefte*, Beibl., p. 194 seg.; cf. su questo argomento anche la mia comunicazione *Histria IV*, negli *Ann., Acc. Rom.* XXXVIII 1916, p. 573 segg.

(3) V. la mia *Histria IV*, loco cit., p. 563 seg. — Debbo notare quì, che nella *Revue Archéologique* 1919, X, p. 401 seg. (Année épigrafique) si riproducono alcune iscrizioni del mio volume, ma la scelta è fatta molto arbitrariamente. *In quanto alla grande iscrizione coi privilegî degli Istriani, la riproduzione è piena di errori e lacune che la rendono inutilizzabile.*

zione, non soltanto supplementare, ma profondamente trasformatore delle nostre conoscenze su questa regione nei tempi greco-romani, a cominciare già dal VII secolo a. Cr. È dunque molto naturale che gli studi del Premerstein, del Domaszewski, del Rostowzew e di altri scienziati, e non meno le erudite compilazioni come quella dello Jacob Weiss (*die Dobrudscha im Altertum*) abbiano bisogno di una revisione fondamentale. Credo però che questa revisione debba essere fatta da quegli studiosi stessi, nostro dovere essendo ora di esporre semplicemente — senza nessun excursus critico — lo stato attuale delle nostre conoscenze.

Tracciamo dunque dapprima un saggio cronologico della civiltà romana alle foci del Danubio, prendendo come iniziale punto di partenza l'anno circa 50 d. Cr.

Al più tardi nel 54 vediamo il *legatus pro praetore* dell'imperatore Claudio nella Moesia, un tale *Tullius Geminus* fino allora sconosciuto, il quale riceve in Tomi una delegazione composta di dieci cittadini di Histria, venuti per presentargli solennemente un ψήφισμα della loro πόλις, in testimonianza della loro lealtà verso l'Impero, e per pregarlo che le fossero *confermati* gli *antichi* privilegi riguardanti la pesca libera di tasse nel Danubio, proprio nella *Peuce* (la foce più meridionale del fiume). La lettera ufficiale del governatore agli ἄρχοντες, βουλή, δῆμος degli Ἰστριανοί, dice: « οἱ πρέσβεις ὑμῶν ...i nomi dei dieci... ἐντυχόντες μοι ἐν Τόμει τὸ ψήφισμα ὑμῶν ἐπέδοσαν... mostrando la situazione difficile della città... di cui il solo reddito è quello della pesca nel Danubio... » ed il governatore promette: πειράσομαι ἀεί τινος ὑ[μεῖν ἀγαθοῦ] γενέσθα. παραίτιος· περὶ δὲ Πεύκης καὶ τῶν στομ[άτων πεισ]θεὶς ὑπὸ τῶν πρέσβεων ὑμῶν ἐδικαίωσα τηρῖσθαι ὑμεῖν τ[ὰ τῶν προ]γόνων ὑμῶν ὅρια (1).

Questa lettera confermava i diritti e le frontiere del territorio autonomo histriano, che erano stati loro accordati in tempo a noi sconosciuto (si parla di τὰ τῶν προγόνων ὅρια) e quindi solennemente riconfermati dal governatore Flavius Sabinus, il fratello del Flavius Vespasianus che regnò poi in Roma. Ho dimostrato in occasione del ritrovamento di questi importanti documenti, che dobbiamo fissare i sette anni della legazione di Flavius Sabinus nella Moesia fra il 43 ed il 49 d. Cr. (2). In questo tempo, cioè nel 46, cade, come si sa, la trasformazione del regno cliente tracico, di cui la Scizia minore faceva una parte, in provincia romana. È probabile che contemporaneamente fosse istituito su tutta la riva del Danubio fino al mare il *portorium ripae Danuvii*. Trascrivo qui tutta la lettera di Sabinus agli Histriani, la quale è concepita come se oggi per la prima volta si confermasse in forma solenne alla città greca la immunità di ciascun τέλος verso l'Impero romano, mentre prima non era che una loro vecchia συνήθεια, tollerata dai Romani: Φλά(βιος) Σαβεῖνος π[ρεσβευτὴς] Ἰστριανῶν ἄρχουσιν βουλῆ(ι) δήμω(ι) χαίρειν· εἰ καὶ [τ]ὸ τῆς κατὰ τὸν Ἴστρον ὄχθης τέλος μέχρι<ς> θαλάσσης διήκει καὶ ἐκ τοσούτου διαστή-

(1) *Histria IV*, p. 564.

(2) *Ibid.*, p. 566 segg.

ματος ἀφέστηκεν ἡ πόλις ἀπὸ τῶν τοῦ ποταμοῦ στομάτων, ὅμως, ἐπεὶ καὶ οἱ πρέσβεις ὑμῶν διεβεβαιοῦντο καὶ Ἀσιατικὸς ὁ ἔπαρχος ἔλεγε σχεδὸν ἐκείνην μόνην εἶναι τῆς πόλεως πρόσοδον τὴν ἐκ τοῦ ταρειχευομένου ἰχθύος, ἔδοξα δεῖν ὑμεῖν κατὰ τὴν [ὑμετέ]ραν συνήθ(ε)ιαν μένειν τὴν αὐτὴν ἄδε αν τοῦ τε ἀλιεύ[ειν] ἐν τῷ(ι) Πεύκης στόματι καὶ τοῦ παραφέρειν τὴν δᾶ(ι)δα εἰς τὴν ἑνὸς ἑκάστου χρείαν δίχα τέλους· περὶ γὰρ τῶν τῆς ὕλης χρείων ἀναμφισβήτητα ἔχετε ὅρια καὶ τὴν ἐξ ἐκείνων χρῆσιν πᾶσαν τῷ(ι) τέλει [ἀν]υπεύθυνον — cioè: « benchè il *portorium ripae Danuvii* si estenda fino al mare e sebbene la vostra città è tanto lontana dalle foci del fiume, tuttavia, poichè anche i vostri nunzii me l'hanno confermato e non altrimenti mi ha detto il prefetto Asiaticus, che presso a poco questo solo è il reddito della vostra città, ricavato dal pesce salato, ho deciso, che, secondo l'antica vostra costumanza, rimanga ferma la stessa libertà di pesca nella foce chiamata Peuce, e che possiate portarvi il legno di pino per le fiaccole in quanto necessario a ciascuno di voi, senza nessuna tassa; in quanto alle vostre necessità di legname, voi avete i vostri limiti fissi, e tutto l'uso che ne fate dentro questi limiti è libero da ogni tassa ».

Questi privilegî ed immunità sembrano essere stati confermati dall'imperatore Claudio agli Histriani dietro l'intervento autorevole di Sabinus, poichè questo Flavio ci appare, in tutta la corrispondenza che si è conservata sui due preziosi *cippi* di Histria, come un dio tutelare della città. Quando egli è richiamato per altre funzioni nell'Occidente, gli Histriani lo pregano di non dimenticarli, e lui, molto benevolmente, risponde loro che ha già dato gli ordini rispettivi al prefetto Aruntius Flavianus e che parlerà per la loro causa anche al suo successore, il governatore Aemilianus, al quale li raccomanderà in modo caloroso. Questa lettera di raccomandazione è, anche essa, citata come avvenuta, nella nostra corrispondenza. Ma troviamo anche di più in questo *dossier* all'indirizzo di Flavio Sabino, il primo benefattore della città. Si conosce la gloriosa carriera di Plautius Aelianus nella Moesia; questo vincitore dei barbari e pacificatore del paese, governando qui, secondo la mia argomentazione, nel 52 e 53, cioè quattro anni dopo Sabino, non ispira da solo abbastanza fiducia agli Histriani in quanto alla conservazione dei loro antichi diritti, e questi Greci lo pregano per mezzo di nunzii speciali non solo di conservargli ἄθραυστα le loro δίκαια, ma di inviare la loro riconoscenza con una speciale missiva al loro bene amato Sabino. Eliano risponde che ha compiuto questo loro desiderio volentieri, anche in riguardo dello stesso Sabino che egli ama, e, che la loro irrequietezza a causa delle loro immunità è totalmente infondata, perchè egli, non solo non cambierà alcuno dei loro antichi privilegî ma, al contrario, si darà la pena καὶ παρευρεῖν ἂν ἡδέως δι' ὧν ἔνεσται κοσμεῖν ἀρχέαν πόλιν καὶ Ἑλληνῖδα καὶ εἰς τὸν Σ[ε]βαστὸν εὐσεβῆ καὶ πρὸς ἡμᾶς αὐτοὺς οὖσαν εὐσ[ε]βῆ — cioè di trovar anche altri mezzi per far fiorire questa antica città greca, tanto leale verso Cesare e verso lui stesso.

Nella lettera di Pomponio Pio, il quale, secondo i miei calcoli (1), deve aver governato la Mesia nell'anno 51, parlandosi delle raccomandazioni favorevoli che gli erano pervenute dai suoi predecessori Flavius Sabinus ed Aemilianus per gli Histriani, e dello stato di ἀσθένεια nel quale si dibatte la città, troviamo accanto alla conferma degli antichi privilegî, questa nuova formula: ταὐτὰ τὰ τέλη οἱ πρόγονοι ὑμῶν καὶ πατέρες [τῇ(ι)?] χάριτι τῶν Σε[βαστῶ]ν ἀδιαλείπτως ἔσχον, cioè una antichità di almeno due generazioni delle immunità histriane a questa epoca. Si arriva cosí al tempo di Augusto stesso, e dell'esilio di Ovidio, quando noi sappiamo da Tacito (2), che veramente c'erano *arva et urbes*, cioè civiltà, in queste parti, *vicina Graecis* della Scizia minore. Ma sappiamo anche molto bene che a quell'epoca non esisteva ancora una Romanità in questa regione (3).

Come dobbiamo dunque interpretare la parte tanto speciale che prende Flavio Sabino nella vita di Histria, ed il carattere sicuramente eccezionale della sua lettera di privilegî?

Ho già accennato alla trasformazione radicale della Scizia minore nell'anno 46, quando tutt'il suo territorio divenne provincia romana. Gli Histriani si trovarono allora nella Scizia non più davanti ai barbari, ma davanti ai Romani stessi. Il loro territorio rurale ed i loro diritti dovettero essere riconfermati, definiti, precisati, come se fossero stati accordati per la prima volta.

Nel frattempo, dal 15 d. Cr., quando Tiberio donò la sicurezza alla Scizia minore, fino al 46, quando Claudio trasformò il paese in terra romana, è evidente che il Romanesimo dovette fare dei progressi notevoli in questa regione. Ne rimane qualche traccia nei documenti fin'oggi scoperti?

La presenza in Tomi di Tullio Gemino nell'anno 54 non mi pare un fatto fortuito. All'incontro credo che già da questo tempo, forse per iniziativa dello stesso Flavio Sabino, i governatori della Mesia avranno preso l'abitudine di soggiornare qualche tempo nella Scizia minore per mettere in buon ordine gli affari di questo importante territorio. Ma l'organizzazione del *portorium ripae Danuvii,* al più tardi nel 46, — la riorganizzazione della difesa tra gli ausiliari — sicuramente sempre più numerosi — sul Danuvio stesso, e perció la nascita di *castella* colle loro *canabae,* coi loro *territoria* rurali assai estesi intorno al campo militare, — l'attività sempre più assidua sul Danubio inferiore della *classis Moesica,*

(1) Per tutte le argomentazioni sulla cronologia delle lettere di Histria v. la mia comunicazione citata, p. 565 sgg. Nella *Revue Archéologique* 1919, X, 401 sgg., le mie date sono riprodotte senz'altro. Tuttavia la data: 20 Ottobre = *VIII Kal. Novembris* è evidentemente un errore tipografico della *Revue*, come anche alcune emendazioni di fantasia in altre iscrizioni del mio citato volume.

(2) *Ann.* II 64.

(3) Ovidius, *Trist.*, V, 7, 53 sgg., dice testualmente: *unus in hoc nemo est populo, qui forte Latine quaelibet e medio reddere verba queat.*

che poco più tardi, dal tempo dei Flavii si chiamerà *classis Flavia Moesica* (1) mi sembrano costituire tre fatti di massima importanza per le origini del Romanismo «scitico». Un altro fatto mi pare inoltre non meno caratteristico. Nel grande *album* della *gerusia* histriana, dell'ultimo anno del regno di Adriano (tra il 25 Febbraio ed il 10 Luglio 138) troviamo un numero abbastanza grande di *cives Romani* (29 sul totale di 157 γερουσιασταί), dei quali cinque portano il *nomen gentile* di *Flavius*, uno di *Cocceius*, sette di *Ulpius* e dieci di *Aelius* (2). Nulla osta che alcune delle cinque famiglie di *Flavii* abbiano la loro origine romana nell'epoca di Flavius Sabinus. Ma questo monumento contiene, accanto all'*album*, anche uno ψήφισμα della *gerusia* di Histria, pel quale si accordano onorificenze speciali ad un tale Artemídoros per il dono di mille denari fatto alla *gerusia* εἰς ῥοδισμόν, cioé per la festa delle *Rosalia*. Prego di notarsi che questa festa *italica* (3), che ebbe una diffusione quasi incomparabile nell'Oriente traco-romano, è descritta in questo decreto della gerusia di Histria presso a poco come una festa capitale della città (4). Sotto questo punto di vista si potrebbe dunque parlare di una vera romanizzazione della mentalità greca di Histria, se non avessimo altri documenti numerosi, i quali mostrano che propriamente la città greca non fece che seguire per forza i costumi del suo territorio rurale, del quale essa dipendeva e nel quale la festa delle *Rosalia* appare come la principale festa popolare di tutto l'anno, celebrata dai *cives Romani*, dai *veterani* e dai *Bessi consistentes* in tutti questi villaggi (ne parleremo ancora) tra la fine di Maggio e la metà di Giugno, nella quale occasione si stabiliva mano a mano la tradizione della dedicazione di tutti gli altari od i *cippi* votivi ed onorarii per gli Dei e gli Imperatori (5). Ma un tale fenomeno culturale nei primi decenni del secondo secolo richiede che almeno fin dal tempo dei Flavii l'influsso romano fosse già decisivo in questa regione.

Alla stessa epoca ci riporta la frequenza del nome di *Flavii* dei coloni Romani che appariscono a Tomi (6), a Capidava ed ad Ulmetum (7). Ma prima di occuparci di questa epoca, tra il 50 e il 100 d. Cr., accenniamo ad un altro fatto storico che indica con quasi indubitabile sicurezza l'età assai vecchia del Romanismo alle foci del Danubio. Al 25 Ottobre dell'anno 100 il governatore della Mesia inferiore, Marius Laberius Maximus, in nome di Traiano, delimita nuovamente il territorio rurale degli Histriani e stabilisce i loro rapporti

(1) Ho finora scoperto due stazioni di questa flotta sul Danubio inferiore: una a *Noviodunum*, l'altra sulla riva sinistra, alla foce del Siret, a Barbosh (*Nuove scoperte nella Scizia minore*, *Ann. Acc. Rom.* XXXV 1913, p. 507, e *Il castrum di Poiana*, ibid., XXXVI, 1913, p. 114).

(2) *Histria IV*, p. 598 sgg. e 604 sgg.

(3) E' il merito di Perdrizet, di aver di nuovo accentuato questo carattere della festa, nel *Bull. de corr. Hell.*, XXIV 1900, p. 299 sgg., contro il «balcanismo» di Tomaschek, *Brumalia und Rosalia*, *Sitzb. Wien*, ph.-hist. Cl. LX 1868.

(4) V. *Histria IV*, p. 607.

(5) V. le iscrizioni pubblicate nel mio *Ulmetum* I, II 2 e III, *Histria IV* e le nuove scoperte di Histria che pariranno in *Histria VII* (*Ann. Acc. Rom.*, XXXIV (1912) e sgg.).

(6) CIL. III 14453: precisamente datato.

(7) V. *Ulmetum* II 2, p. 342.

fiscali coi *conductores publici portorii ripae Thraciae*. Alla base della delimitazione nuova e delle immunità confermate in modo ancora più preciso, stanno le lettere dei governatori del tempo di Claudio, piu in alto analizzate (1). Questa Ὁροθεσία Λαβερίου Μαξίμου, data in latino, è mutilata sulla parte destra della lapide, ma ne possediamo ancora abbastanza per capire il senso quasi al completo: *fines Histrianorum hos esse con[stitui... Pe]ucem laccum Halmyridem a do[minio...] Argamensium, inde iugo summo [...ad c]onfluentes rivorum Picusculi et Ga[brani, inde ab im]o Gabrano ad capud eiusdem, inde[.....? iuxta rivum] Sanpaeum, inde ad rivum Turgiculum [.....] a rivo Calabaeo, milia passum circit[e]r...* Non potrei abbastanza accentuare l'importanza di questo documento rarissimo di topografia provinciale e di toponomastica traco-romana. Basta adesso attirare l'attenzione sui due nomi di fiumi, di origine romana, *Picusculus* e *Turgiculus*. È evidente che questi nomi, per far parte di una delimitazione ufficiale, che doveva essere utilizzata dinanzi alle autorità amministrative e giuridiche nei casi di controversie e litigi, non potevano essere nomi d'occasione, ma nomi di uso antico e generalmente riconosciuti da ambedue le parti, — come d'altra parte, nei nomi indigeni (2) vediamo una flessione ellenica di origine sicuramente antichissima: Σανπαιος, Καλαβαιος, Γαβρανος, naturalizzata adesso sotto la veste romana. É chiaro che il Romanismo di questa regione avrà avuto almeno due o tre generazioni di vita continua (3).

Ma noi non abbiamo bisogno di ipotesi per farci una idea, sotto Domiziano, il fondatore della Mesia inferiore, del vigore e della importanza del Romanismo alle foci del Danubio. I *castella* sempre più numerosi degli ausiliari, le guerre continue contro i Daci, colla naturale accumulazione di legionari sul Danubio, costituiscono un nucleo importantissimo di veterani da stabilir come coloni in questa regione. Ecco un esempio caratteristico nel territorio rurale di Tomi: *T. Flavio Capitoni dec(urioni) vet(erano) alae Pannoniorum, donis donato ab [I]mp(eratore) Vespasiano ob virtutem, T. Flavius Castus filius f(aciundum) c(uravit)* (4). E come ho già accennato e si citeranno qui giù i passi, questi *Flavii*, *veterani* e *cives Romani*, si incontrano anche a Capidava, a Ulmetum, a Histria. Alla fine del secolo, quando Traiano fonderà i nuovi *castra* di Durostorum e di Troesmis (5) e stabilirà di nuovo i *fines* delle città elleniche (si sono trovati finora i *fines Histrianorum* (6), e, forse anche sotto Traiano, i *fines Callatianorum*) (7), tutta la Scizia minore divenne terra romana.

(1) *Histria IV*, p. 563, 565 e 579 segg.

(2) Ho dimostrato nel mio studio *su alcuni nomi di fiumi daco-scitici*, *Ann. R. A. R.*, XLII, che nel *Sanpaeus* e nel *Calabaeus* ritroviamo antichissimi nomi *scitici* significando il primo, Ἐξαμπαῖος, " via pulita ", il secondo, Καλαβαῖος, " acqua nera ".

(3) Cf. più in basso p. 199 e nota 3, la questione del nome del *vicus Ulmetum*, come prova di antichità di questa toponimia romana nella Scizia minore.

(4) CIL. III 14453.

(5) V. Bogdan Filow, *Legionen der Provinz Moesia* (Beiheft zu Klio), 1906, pag. 64 sgg. e 89.

(6) *Histria IV*, p. 563, 580 sgg., e la carta della pag. 582.

(7) CIL. III 14214[33]. Per la forma delle lettere vedi la fotografia dell'iscrizione, dal Tocilescu, *Fouilles et recherches archéologiques*, Bucarest 1900, p. 113.

Infatti tra gli anni 100 e 150 non esistono quasi antiche rovine nella Dobrugia e nella Moldavia meridionale, dove non si trovino tracce precisamente datate, o databili, di vigoroso romanesimo. Ora, poichè in questo paese « scitico » non è mai stata esercitata una azione artificiale di romanizzazione forzosa, come è il caso per la Dacia Traiana, è per noi evidente che questo stato fiorentissimo dei primi decennî del II secolo deve aver dietro di sè un lungo svolgimento, poichè altrimenti non si potrebbe spiegare nè il grande numero dei *veterani* e dei *cives Romani* di diversissima origine, i quali insieme coi Daci e coi Bessi si incontrano dappertutto, nè la loro organizzazione bene definita in *territoria*, cioè comuni rurali sotto *quinquennales*, composti da molti *vici* e *villae (o pagi)* sotto i loro *magistri (o principes, o praefecti)*, riuniti e condotti con l'aiuto dei *senatus* rurali, di *curiales* delle *territoria* o *decuriones* dei *vici*.

Diamo dunque adesso un elenco delle testimonianze, sicuramente datate, o databili, sul Romanesimo « scitico » — tra gli anni 100 e 150 d. Cr. Ma prima esaminiamo un momento la questione dei Bessi che si trovano come *consistentes* presso a poco in tutti questi *vici* di *cives Romani et veterani*.

Ovidio dice nelle sue *Tristia*, ripetutamente, che la popolazione della Scizia minore è composta — almeno nei dintorni di Tomi, dove vive lui — di Geti e di Bessi, ai quali come elemento eccezionale si aggiungono i Sauromati: *vivere quam miserum est inter Bessosque Getasque illum, qui populi semper in ore fuit!* (1), e: *Sauromatae cingunt, fera gens, Bessique, Getaeque* (2). Perchè allora *Bessi consistentes* e non anche *Daci consistentes* nelle nostre iscrizioni? I Bessi erano qui immigrati dal Sud. Sappiamo molto bene dove era la loro patria. Dal Rhodope, forse anche in tempi recentissimi (pensiamo alla brutale ingiustizia fatta loro da Crasso, c. 28 av. Cr., quando le loro terre nella Tracia furono date agli Odrysi) (3), saranno emigrati verso il Nord Est, nella Scizia minore, dove pareva che si vivesse più tranquillamente che nella Tracia stessa.

Tutti questi *Bessi consistentes* nei *vici* della Scizia minore insieme coi *Romani*, sembrano aver goduto speciali privilegi dall'amministrazione romana. Dei due *magistri* del *vicus* uno è — quasi sempre — *besso*, spesso anche il *quaestor*. In cambio, tutta la loro civiltá superiore è *latina*, e no, come nella Tracia, ellenica. Questo è un fatto di una importanza capitale per la civiltà del Danubio inferiore. Spesso gli stessi nomi bessici sono romanizzati: p. e. *Mucatrio,-onis*, invece di *Mucatra* o *Mucatralis*, *Seuto,-onis*, invece di *Seuthes*, e cosí via (4). Si capisce allora perchè anche essi sono coloni ufficiali, cioè *consistentes*, come i *Romani*.

(1) *Tristia*, IV 1, 67.

(2) *Ibid.* III 10, 5.

(3) Dio, LI 25. Ma sicuramente già anche all'occasione della sconfitta inflitta loro da Varro Lucullus nell'anno 73 av. Cr. (v. Tomaschek, *die alten Thraker*, I, 74).

(4) Cf. la mia *Histria IV*, p. 685 sgg.

La conquista della Dacia nei primi anni del regno di Traiano, e la sua romanizzazione forzosa ed intensiva, creava per la regione scitica che ci interessa oggi, uno stato di cose tanto favorevole, che l'immigrazione degli elementi civili romani sul Danubio inferiore diviene quasi caratteristica, superando di molto in importanza l'elemento proprio militare, dei veterani dotati di terre e stabiliti quali coloni.

Le più antiche testimonianze monumentali — conservate — sul Romanesimo scitico mostrano non soltanto un organismo completo di vita romana, uscito — così parrebbe, se non sapessimo che tante testimonianze anteriori sono andate perdute — come Minerva tutta armata dalla testa di Giove, — ma una qualità ed un livello di cultura veramente occidentale ed italica, dalla quale nei tempi seguenti, disgraziatamente, come pure in tutto l'impero, si andrà decadendo invece di aumentare. Prendiamo p. e. il monumento funerario di *C. Iulius C. F. Quadratus* di *Ulmetum* (1). Romano d'origine civile, ammogliato ad una romana Iulia Terentia, è qualificato dai suoi concittadini di Ulmetum come *princeps loci* e, contemporaneamente, da tutti i *vici* e *pagi* del grande *territorium Capidavense* come *quinquennalis territorii*. Ricco, si erige una tomba, di cui si è conservato il cippo, utilizzato poi come materiale di costruzione nelle mura del castello romano-bizantino di Ulmetum. È un cippo di dimensioni ciclopiche, monolito di più che due metri cubici, di squisito lavoro sculturale ed epigrafico, indicando al più tardi l'epoca di Adriano, e, per i rilievi dei lati, destro e sinistro, è un vero simbolo della vita romana provinciale conscia del suo carattere etnico e culturale specifico: vi sono rappresentate: la vita pastorale, con una figura che veste una lunga pelliccia di montone col pelo all'infuori, come la portano ancora oggi i nostri pastori dei Carpazi, e come la portavano gli antichi Daci (non si dimentichi che siamo a *Capidava)*, — e la vita agricola, con il gruppo bene conosciuto, anche da altri rilievi provinciali, del contadino che ara coi bovi aggiogati all'aratro la sua terra (2). Al disopra dell'aratore ci è infine, come sintesi della vita rurale, la rappresentazione classica del dio *Silvano:* col cane ai suoi piedi. — *Memoriam sibi et... coniugi suae se vivo per liberos suos fecit*, dice l'iscrizione, nel tempo, al più tardi, di Adriano: ma egli ha vissuto qui la sua vita matura, se anche non è nato quí. Risaliamo dunque fino al primo secolo. Ma egli non è solo. Nell'anno 140 vediamo i *cives Romani et Bessi consistentes vico Ulmeto* (il nome stesso, romano, è stato dato dai Romani e non dai Bessi venuti di quà) (3) erigere un'ara a Giove e Giunone, per la salute di Antonino Pio, *per magistrum*, il quale, *Lucius Valerius Maxellius*, *posuit de suo* questo monumento (4). Si

(1) CIL. III 12491; cf. il mio *Ulmetum I*, p. 588 sgg., e la mia *Cetatea Tropaeum*, p. 18 sg.

(2) Nel *Corpus* incompletamente: lato sinistro: « *duo boves aratrum vehentes, arbor* »; lato destro: « *pastor baculo innixus* ». L'albero non è senza senso a *Ulmetum!*

(3) Il nome stesso di *Ulmetum*, che mostra la presenza della foresta alla venuta dei Romani in questi luoghi, può servire come un altro argomento dell'antichità del Romanismo a *Capidava*.

(4) CIL. III 14214[26]; cf. *Ulmetum I*, p. 498 e 589, e *Nuove scop. nella Scizia min.*, p. 472.

noti che abbiamo soltanto *cives Romani* e *Bessi*, ma nessun *veterano*, benchè a poca distanza, sul Danubio, abbiamo non meno di tre o quattro *castella* di ausiliarii, tra cui la stessa *Capidava*. — Dello stesso tempo è un'altra *ara* trovata a *Capidava* (1) e, sicuramente, ancora più antica, è l'ara del *T. Flavius* di Ulmetum, eretta forse nei primi anni di Traiano stesso (2). Dell'anno 150 è la dedicazione *de suo* di *Longinianus* e di un altro Romano nello stesso *vicus* Ulmetum (3).

Ma questa antichità e densità di popolazione romana non è un fenomeno isolato del fiorente *territorium Capidavense*. Lo stesso si constata fino alla lontana riva nordica Danubiana, presso Aegysus e Noviodunum, e fino al litorale marittimo di Histria e di Tomi. Due iscrizioni del tempo di Antonino Pio ricordano *vici* organizzati presso Aegysus: l'uno di *cives consistentes vico* I (primo?) V R B..., i cui *magistri* erigono il monumento *decreto vicanorum* (4), l'altro di *veterani et cives Romani (consistentes) vico U(...)* (5). Dalla stessa epoca è il frammento di monumento, rinvenuto nelle mura dell'antico Noviodunum... *d(...).cura(m) agent(ibus) Ti(berio) Cl(audio) Valent(e) q(uin)q(uennale) et Celsio Celerian(o) et Cl(audio)... mag(istris)*. Abbiamo, come a Capidava, l'organizzazione rurale dei *vici* nel grande *territorium:* Valens è il *quinquennalis territorii Noviodunensis*, i due *magistri*, sotto la sua autorità, rappresentano uno o più *vici*, nell'impresa della quale l'iscrizione ci parla come già finita (6); è possibile anzi che questo Valens fosse imparentato ai *Tiberii Claudii* del territorio rurale molto vicino di Aegyssus (7). — Dei numerosi *cives Romani* residenti a Histria nel 138, dai nomi gentilicî di *Flavius*, *Cocceius*, *Ulpius*, *Aelius*, ho già parlato. Ma abbiamo nel territorio rurale di Histria un *vicus Quintionis* molto fiorente, abitato di *veterani*, *cives Romani et Bessi* (documentato da più iscrizioni che ho trovato qui nei miei scavi, datate, già dai primi anni di Pio) e che al tempo di questo imperatore eseguirono restauri, ciò che conferma naturalmente una molto più antica loro esistenza qui, nell'*auditorium* — la casa comunale — del loro *vicus*, come dice l'iscrizione (8): *auditorio restituto, curagentibus Sulpicio Narcisso et Derzeno Aulupori magistratis et Cocceio Phoebo quaestore*. Della medesima epoca sembra essere il monumento funerario di un *Aelius*, *buleuta Histriae*, il quale, *se vivo sibi posuit et Flaviae Victorinae coniugi et Aelio Lu*[...*filio*] non lungi da Ulmetum, dove la sua *memoria* fu poi richiusa nelle mura del *castellum* (9), e, con la data precisa del 157, è il monumento trovato anche non lungi, a Nord Est di Ulmetum, cioè in pieno centro della Scizia minore, di *Lucius Pompeius Valens natus Fabia Anquira (Ancyra), consistit regione Histri muneraque fecit Histro in oppido archontium et aedilicium et sacerdotium at Liber*[*um*] *et sepulcrum se vivo ipse*

(1) V. la nostra *Scizia minore*, già citata p. 471.
(2) V. il nostro *Ulmetum* II 2, p. 340 sgg.
(3) CIL. III 12492.
(4) CIL. III 14441.
(5) CIL. III 14442.
(6) Le mie *Nuove scoperte nella Scizia minore* p. 502 sgg.
(7) CIL. III 14444.
(8) *Histria IV*, p. 617 sgg.
(9) *Ulmetum* I, p. 530 sgg.

sibi fecit (1). Del 142 abbiamo un documento riguardante un comune rurale romano a Hasiduluk a Nord di *Tomi* (2) e, come si sa (non voglio insistere sulle regioni più meridionali, cioè di più antica penetrazione romana), il comune rurale di *Tropaeum Traiani* (3) è già fiorente al tempo di Traiano, come tanti altri *vici* in questa parte della Moesia.

Ma anche sulla riva sinistra del Danubio, nella Moldavia meridionale, sulla antica via dalla foce del Siret al passo di Bretzc, riunendo direttamente, come ho già accennato, anche nei tempi elleni ed ellenistici la Transilvania colla Scizia minore, troviamo l'elemento romano in pieno sviluppo nei primi decenni del secondo secolo. I *vici*, p. e. di Barbosh, di Shendreni, di Poiana, etc., sono, come sulla riva destra del Danubio, organizzati in grandi comuni rurali, *territoria* con *quinquennales* a capo, e si reggono autonomamente dal loro *ordo*, i cui *decreta* sono eseguiti dai supremi magistrati cinquennali. Una bella iscrizione — dell'epoca che stiamo studiando — trovata a Shendreni pochi anni fà, dice : [*Her*]*cu*[*li*] *Victori L. Iulius Iulianus, qui et Rundacio, q(uin)q(uennalis) ex voto po*[*s*]*uit ; l(ocus) d(atus) ex de(creto) or(dinis)* (4). Altre iscrizioni infine documentano una popolazione civile nel *vicus* presso il *castellum* di Barbosh, alla foce del Siret (5). Ma per dimostrare più plasticamente la ricchezza di coloro che abitavano nella Moldavia meridionale, noteremo ancora una sola testimonianza : nella necropoli del *vicus* di Barbosh si è trovato un enorme sarcofago, alto 2.10 m., lungo 2.45 (e 2.61, il coperchio) e largo 1.31 (risp. 1.42), che porta ancora l'iscrizione al minio che certifica il luogo di provenienza di questa costosa arca : ἐπὶ Ἀλφ(ίου) Μοδέστου ἀσιάρχου, — cioè essa era stata tagliata in una città dell'Asia Minore e poi trasportata pel Mar Nero, il Danubio ed il Siret, fino a questo luogo lontano della nostra Daco-Scizia romana (6).

Cerchiamo adesso di farci una idea dello sviluppo — per così dire genetico — della civiltà romana da Claudio ad Adriano. — Se l'impero Romano avesse aspettato che gruppi compatti e perfettamente organizzati di coloni andassero a sfruttare le nuove terre conquistate o almeno pacificate sulle frontiere, è sicuro che l'Europa d'oggi non sarebbe tanto romana come è in realtà. Ma furono i solitari pionieri, spesso fino nella più lontana Barbarie, al di là dei limiti dell'Impero, che propagarono colla più grande efficacia il nome, la civiltà e l'autorità romane. E' un processo molto analogo a quello che ha dato alla Gran Bretagna nei nostri giorni l'impero del Mondo. Così si spiega come anche nella regione daco-scitica sono tanto numerose le iscrizioni che parlano di *villae* solitarie di *consistentes* isolati, nelle *regiones* rurali delle città greche del mar Nero od in quelle della riva danubiana. Abbiamo già conosciuto quel *Lucius Pompeius Valens* di Ancyra, residente nella *regio*

(1) CIL. III 12489.
(2) CIL. III 12495.
(3) Cf. il mio libro *Cetatea Tropaeum*, Bucarest, 1912.
(4) V. la mia memoria, *Il castrum di Poiana*, p. 103 segg.
(5) *Ibidem*, p. 105.
(6) *Ibidem*, p. 112 sg.

Histri (1), e quel *Aelius, buleuta Histriae*, residente presso Ulmetum (2). Ecco un altro pioniere nel territorio rurale di Tomi: *M. Ulpius Longinus ex dec(urione) vet(eranus) bul(euta) Tomitan(orum) se vivo sibi et Ulpiae Aquilinae coniugi suae memoriam fecit in praedio suo* (3) ed ancora uno, il quale è anche *loci princeps: M. Atius, T.* [*f.*], *Firmus memori*[*a*]*m sibi et Coc(ceiae) Iuliae coniugi suae fecit, loci princeps* (4). Ma nel *territorium Capidavense* abbiamo più di questi... *obiti ad villam suam* (5), *obita ad villa sua* (sic) (6), *pagani* (7).

La grande rete catastrale che spartisce il territorio di tutto l'impero romano in singole proprietà, afferma la sua impronta di ordine romano non meno sopra le regioni mezzo barbare, ancora piene di epicorici, che sopra le contrade già profondamente romanizzate. Una iscrizione molto caratteristica trovata a Sud di Tropaeum Traiani dice: *termini positi territorii civitatis Ausdec(ensis) adversus Dacos secundum actorem civitatis Vexarus T(....). Opus hoc excessent Daci. Termini territorii civitatis obligati sint. M. Salvius P*[...]*ror terminos posuit territorii, iussu Helvii Pertinacis consularis nostri per Anternium Antoninum tribunum cohortis II (...?)* (8). Siamo al tempo di Marco Aurelio ed abbiamo ancora sempre *Daci* e *Thraces Ausdecenses*, organizzati etnicamente (9), ma a grado a grado disciplinati romanamente. È pieno il suolo scitico di queste pietre terminali spesso tra semplici proprietà private: p. e. *fines pertinentes ad Tib(erium) Cl(audium) Firminum*, presso Tomi (10), o quella iscrizione in doppio esemplare presso Histria, del 200 c.: [*i*]*ussu et ex decreto v(iri) c(larissimi) Ovini Tertulli co(n)s(ularis) termin*[*i*] *positi inter* [*?B*]*essi Ampudi* [*vil*]*lam et vicano*[*s*] *B*[*?ut*]*eridavenses* [*pe*]*r Vindium Verianum praef(ectum) cl(assis)* (11), o la delimitazione Callatiana, così caratteristica per il numero enorme di pietre terminali del quale si parla (12), — e il grande numero delle *fines terrae vici* (13).

Si capirà allora perchè tanti *vici* della Scizia Minore si chiamano secondo un nome di persona: *vicus Quintionis, vicus Celeris, vicus Secundini, vicus Clementianus, vicus Casianus,*

(1) CIL. III 12489.

(2) Il mio *Ulmetum* I, p. 530 sgg.

(3) CIL. III 770.

(4) CIL. III 772.

(5) CIL. III 13737.

(6) CIL. III 14214[20].

(7) CIL. III 12478; cf. 12491: *loci princeps*, il nostro *Quadratus* di Ulmetum.

(8) CIL. III 14437[2] col mio comentario dettagliato nella *Cetatea Tropaeum*, Bucarest 1912, p. 25 sgg.

(9) Lo stesso carattere etnico debbono avere anche i *fines inter Moesos et Thraces*, stabiliti da Adriano nel 136 nella Moesia Inferiore. E tutte le spiegazioni del Premerstein (*Jahresh.* I Beibl., p. 186 seg.) e di altri studiosi (v. la letteratura nel Premerstein) su questi cippi terminali, nel senso di *una frontiera provinciale romana*, mi paiono inesatte (cf. *Histria IV* p. 590 sgg., per la questione della *ripa Thraciae* connessa con questi *termini*).

(10) V. il mio *Bericht* nello *Jahrbuch d. Deutsch. arch. Inst.*, arch. Anz., 1914, p. 442.

(11) *Histria IV*, p. 634 sgg.

(12) CIL. III 14214[33].

(13) Presso *Abrittus* CIL. III 12508, presso *Histria* CIL. III 12488, etc.

vicus Vero[b]rittianus, vicus Narcisianus (1), etc. (2): è stato probabilmente uno di quei pionieri avanzati della civiltà romana, che stabilì il suo dominio in tale luogo deserto, fondando la sua *villa*, curando il suo *praedium*; a poco a poco altri ne vennero, la comunità acquistò la sua costituzione di *vicus*, coi suoi magistrati ed il suo senato rurale, e così fu organizzato un nuovo centro romano, il quale poi nel corso del II secolo promoveva la romanizzazione dei dintorni dacici e tracici, sia pure nella forma rustica che troviamo per es. in questa caratteristica dedicazione in latino volgare, fatta dai Daci romanizzati (3) del *vicus Clementianensis: I(ovi) O(ptimo) M(aximo) s(acrum) pr(o) s(alute) Imp(eratori) Lu(cio) Septumnio Sever(o) Aelius Aelianus m[a]gistratus vici Clementianesces ara(m) de su(o) p(o)suit Tertull(o) et Cl(e)menti co(n)s(ulibus)*, cioè nel 195 (4).

In questo modo immagino che sia avvenuta la penetrazione tanto profonda ed estesa del Romanesimo nella regione daco-scitica tra Claudio e Adriano. Non ci restano che testimonianze isolate, non soltanto perchè non si sono fatti abbastanza scavi, ma anche perchè quella attività quasi sotterranea dei singoli pionieri e delle modeste organizzazioni rurali del primo tempo non poteva lasciarci gran cosa in materia di monumentalitá e perciò di memoria duratura.

Verso il 150 le testimonianze cominciano invece a diventare tanto numerose e caratteristiche, che possiamo considerare tutta la regione daco-scitica, tra i valli della Valachia, della Dobrogia e della Moldavia-Bessarabia, come giá in pieno sviluppo di vita romana: le stesse città greche del Mar Nero sono tanto piene di Romanesimo, che la loro vita è piuttosto romana che greca. — Ma, domanderà qualcuno, quale era la *origine*, la *forma* e la *qualità* di questo Romanesimo? Ecco ciò che si può rispondere a queste tre questioni.

E' evidente che i coloni delle foci del Danubio non venivano direttamente dalla stessa urbe eterna. Il numero degli asiatici è, invece, nelle iscrizioni della seconda metà del II e della prima metà del III secolo abbastanza grande. Tutta l'Asia Minore ed anche la Siria hanno contribuito all'addensamento della popolazione nella Scizia Minore. Ma è molto caratteristico, che questi Asiatici non rappresentano da noi la cultura greca, come la rappresentano p. e. nelle iscrizioni della provincia Tracia. Il loro proverbiale spirito di adattamento alle condizioni locali fa tutti questi « Asiani » della Dacia e della Scizia rappre-

(1) *Histria IV*, p. 617 sgg. *Cetatea Tropaeum* p. 22 e *Histria VII* (in preparazione).

(2) Tanti nomi di *vici* non sono integralmente conservati: *vicus Hi.....*, *vicus Parsal.....*, etc. (v. l'indice del CIL. III).

(3) Eccoci la prova che sono Daci e che vanno romanizzandosi: *[C]astus Mucap[o]ri a vico Clem[en]ti(a)n(o) vixit annis [....]VI; Sedida Reti[...]tis ucssor una [c]um Longino et [?M]artia et Valerio [filiis...]*: CIL.III 7565 colle mie osservazioni nell'*Ulmetum* II, 2, p. 370

(4) *Ulmetum* II, 2, p. 369 sqq. — Abbiamo un esempio ufficiale della denominazione di una proprietà particolare, che sarà divenuta poco dopo un *vicus*, secondo il nome del proprietario, in quella ὁροθεσία di Histria, già citata: *termini positi inter [?B]essi Ampudi villam et vicanos B[?ut]eridavenses* (*Histria* IV, p. 635).

sentare quì la cultura romana, o, ancora più precisamente, traco-romana. E' quasi simbolica in questo senso la grande stele votiva ad *Hero et Domnus*, l'Eroe traco, eretta a Tomi da un collegio di Asiatici, sotto la « presidenza » di una *mater collegii;* la dedicazione comincia così: *matrem Romanorum subscriptorum* (dunque in onore di essa), — e poi seguono i nomi e la patria di questi « Romani »: tutti — salvo uno da Perinthus, nella Tracia — sono originarî dall'Asia Minore: Tius, Mazaca, Abonutichus, Caesarea, Nicomedia, Heracleia, Tiana (1). Naturalmente l'orientazione marittima della regione daco-scitica, già dagli antichissimi tempi, offriva all'elemento orientale, del Mar Nero, Egeo e Mediterraneo (2), occasioni molteplici di attività commerciale e non di rado anche di colonizzazione del territorio rurale, come ho già accennato. Ma questo elemento cosidetto « romano », che veniva dall'Oriente, non ha in nulla contribuito alla lotta di romanizzazione svoltasi da Claudio ad Adriano in questa regione. Esso venne più tardi, quando la provincia era già fiorente e piena di romanesimo. In verità un esame delle *origines (domus)* dei coloni, e poichè queste sono troppo scarse e perciò non concludenti, una analisi dei nomi, dei culti, dei costumi, che troviamo citati nelle iscrizioni latine fino al 150, mostra indubitabilmente la parte decisiva presa dal Romanesimo occidentale alla romanizzazione del territorio daco-scitico.

Prendiamo ad esempio quella regione centrale della Scizia minore, dove i nostri scavi hanno quasi esaurita la ricerca dei documenti, cioè il territorio di cui Ulmetum era il centro, e dove non si potrebbe fare oggettivamente una parte troppo grande al caso fortuito, perchè presso a poco tutto ciò che si poteva trovare è stato ricercato e studiato.

Nelle più di trenta iscrizioni trovate soltanto ad Ulmetum, i *Romani*, cioè l'elemento occidentale, costituiscono la parte assolutamente predominante. Si costatano le seguenti famiglie: *Valeria*, con sei rami, o forse generazioni della stessa famiglia: la stirpe di Valerius Maxellius, la più antica, documentata come già esistente nell'anno 140 (3), — quella di Valerius Valerianus sull'*ara* dedicata a *Silvanus Sator* nel 178, al 1 di Giugno, — quella di Valerius Felicx, — quella di Valerius Victorinus, — quella di Valerius Valens, — infine — nel 324 circa — quella dell'altro Valerius Victorinus; *Aemilia; Calventia*, della quale l'origine precisa si può fissare nel Noricum; *Longinia; Iulia; Martia; Domitia; Flavia* (al più tardi nel tempo di Traiano-Adriano, e poi un'altra volta al 25 Giugno 163, e in linea femminile ancora prima del 150; imparentata, possibilmente, ai T. Flavii di Capidava) (4); *Coc-*

(1) CIL. III 7532; Tiana = « Tyana » Cappadociae.

(2) In quanto ai *Galatae* della Dacia ed agli *Ancyrani* della Scizia, agli *Asiatici*, ai *Syri* ed agli *Alessandrini* della Dacia e della Scizia, cf. CIL. III 14445, 7521, 7520, — il mio libro *Die Nationalität der Kaufleute im Römischen Kaiserreiche*, Breslau, 1909, p. 110, 112, 100 e passim, — le mie *Nuove scoperte nella Scizia Minore*, p. 501 (un *Ancyranus* come *praefectus territorii Troesmensis*) e p. 504 sq. (*dei Syri*), — la mia *Gerusia di Callatis*, p. 59, — e la mia *Cetatea Tropaeum*, p. 55 e 56.

(3) CIL. III 14214 [26].

(4) CIL. III 13738.

ceia; Ulpia; Aelia; Aurelia. Tutti questi nomi gentilizi (1), eccettuati gli ultimi cinque, che sono imperiali (ma anche questi, fino all'*Aelius*, di vecchia epoca), sono antichi e mostrano che i Romani della regione di Ulmetum non sono di recente romanizzazione, ma sono venuti quì già come rappresentanti del Romanesimo, avendo radici in altre provincie già da lungo tempo romanizzate. — L'elemento tracico, documentato, sia come totalità organizzata romanamente: *Bessi consistentes,* – sia individualmente, — appare nel *vicus Ulmetum* e nei vicini *vicus Ultinsium* e *vicus Clementianus* (2), con nomi ancora traci: Attas Possei, Ithazis Dada, Ziftia, Mucaporus, Sedida, Sisinus, — ma coi loro discendenti della immediata generazione, anche nei nomi stessi, romanizzati (3). — L'elemento greco, rispettivamente orientale, è rappresentato nel II secolo, e pure nel III, piuttosto tra le donne: Theagenia, la moglie di G. Iulius Sergis, — Ulpia Nicandra, la moglie di L. Valerius Victorinus, — Theodote, la moglie di Aemilius Postuminus, — ovvero tra i liberti: Valerius Nilus, l'*actor* del *praedium* di L. Valerius Victorinus. L'influsso elleno ad Ulmetum, manifestato p. e. anche tra l''elemento traco (la famiglia di Attas Possei, che parla e scrive in greco, ma di cui l'erede si chiama *Iustus*) si spiega col fatto che nei primi tempi della costituzione del comune rurale di Capidava–Ulmetum, non solo Greci, ma anche alcuni coloni Traci erano, probabilmente, venuti dal Sud con la lingua greca, che in Tracia, come si sa, era prevalente. — Ma, riassumendo, tanto i Greci quanto i Traci scompaiono quasi, come elementi di coltura, accanto ai Romani.

Le stesse riflessioni vengono ispirate dai documenti di *Capidava*, dove troviamo come principali famiglie di possidenti fondiarii gli *Iulii*, forse imparentati a quei non lontani, presso *Cius*, del *vicus Vero(b)rittianus* (4) e, naturalmente, a quei di Ulmetum, — i *Flavii*, forse imparentati a quei di Ulmetum (5) ed i *Cocceii*, imparentati ai Cocceii di Ulmetum (6). Infine lo stesso *Rundacio*, dal suo nome più solenne, L. Iulius Iulianus, del *vicus* di Shendreni sul Siret, e non meno gli *Iulii* del vicino *vicus* di Barbosh, presso il *castellum* della foce del Siret, — e tutti i *Tiberii Claudii*, che abbiamo incontrato a Noviodunum ed ad Aegyssus (7), sembrano essere veri Romani dell'Ovest, e, ciò che più interessa adesso, romani di origine civile e non militare.

Un aspetto più diverso offre — come origine dei coloni — la parte orientale della Scizia minore: i *cognomina* tradiscono di più che nell'Ovest una origine greca od orientale, dei nuovi romani, e il numero dei *veterani*, i quali, insieme coi *cives Romani* ed i *Bessi* popolano tutti i *vici* di questa regione, si rileva sempre più grande (8).

(1) V. gli elenchi nel mio *Ulmetum* I p. 591 e II 2, p. 397.
(2) *Ibidem.*
(3) *Ibidem* e *Cetatea Tropaeum,* p. 23: l'elenco dei *Thraces* della Scizia minore.
(4) CIL. III 12479 con 14440.
(5) CIL. III 13738 con *Ulmetum* I e II 2.
(6) V. il mio *Ulmetum* I, p. 553.
(7) V. sopra, p. 200.
(8) Cf. la mia *Histria* IV e VII, passim.

Tuttavia la *forma* della vita romana non varia nei diversi luoghi di tutto questo territorio daco–scitico: abbiamo sempre la vita di organizzazione rurale, in *vici* con *magistri* e *quaestores* e con piccoli *ordines decurionum*, — sottoposti nei grandi *territoria* dell'Ovest ai *curiales* ed ai *quinquennales*, anche essi rurali, — e nell'Est, lungo il mare, all'autorità centrale dell'*oppidum* greco. — Le feste sono le stesse, gli dei ufficiali (dell'impero, adorati per lealtà) e particolari (della povera gente, adorati per fede e utilità) gli stessi: le *Rosalia* e *Silvanus* con Diana (1) e Liber Pater del popolo, accanto al Giove ed alla Giunone dello Stato. Il culto dei morti ed i *collegia funeraticia* fioriscono dappertutto. I Romani, ed i Traci che si romanizzano sempre di più, prenderanno nel primo tempo come dii patroni di questi culti lo *Heros Domnus* e la corrispondente divinità femminile la *Domna* (da *Domina*), e su tutte le stele funebri sarà scolpita l'imagine del così detto Eroe Tracio. Ma dalla metà del secondo secolo cominciano ad invadere anche qui, come in tutto l'impero gli dei del misticismo orientale: il sirio *Iupiter Dolichenus*, il persiano *Sol invictus Mithras*, l'egizia *Isis* col suo *Sarapis* e così via. Senza speciali scavi conosciamo fin'ora, soltanto dalle scoperte fortuite, sei località, e potremmo dire anche sette, dove il culto di Mithras è documentato: *Tomi*, *Tropaeum*, *Troesmis*, *Salsovia* Ak-Bunar (cioè un *vicus* del *territorium Troesmense*), *Ulmetum* e, probabilmente, *Casianum*, poichè abbiamo di là due iscrizioni rupestri che citano *speluncae* (2).

Ma ristringiamoci ai soli primordi. Perchè altrimenti dovrebbero considerarsi tanti altri fatti, caratteristici pei tempi più tardi, che cambierebbero tutta la struttura della nostra presente indagine. Basti ricordare lo sviluppo della vita cittadina nel mezzo della Scizia, dove *Tropaeum*, *Ibida*, *Salices*, *Argamum*, *Halmyris* prendono posto importante sulla grande via imperiale, creata da Traiano, Marcianopolis — Tropaeum — Ulmetum — Ibida — Aegyssus, — accanto alle città della via del Danubio, Durostorum (verso 200 già municipium) (3), Axiopolis, Troesmis, e le altre, — ed accanto alle città greco-romane della via del littorale pontico (4).

Tornando dunque ai «Primordi», mi sembra che il culto di Silvano, tanto caratteristico nell'Illyricum, sia appunto un tale testimonio di antichità ed autenticità occidentale del

(1) È la *Diana Regina* sincretistica, non semplicemente l'antica divinità silvestre ed agreste. Si noti che nel romeno la parola che vuol dire *dea*, *déesse*, è il proprio nome di Diana: *zână*, — tanto era diffuso il culto di questa divinità tra i nostri genitori (cf. le mie *Contribuzioni epigrafiche alla Storia del Cristianesimo daco-romano*, Bucarest 1911 (in romeno)).

(2) V. le mie *Nuove scoperte nella Scizia Minore*, p. 509, sqq. e 534 sqq. Per il culto di *Dolicheno*, *ibid.*, p. 504 sq. e *Dacia Malvensis*, tav. IX, fig. 1*a* e 1*b*. Per *Isis* il libro di D. M. Teodorescu, *Monumenti inediti di Tomi* (romeno).

(3) V. la nuova iscrizione di Histria in *Histria IV*, p. 668 sqq.

(4) Cf. sulle vie della Scizia Minore lo studio e la carta nel mio *Ulmetum* I, e cf. *Nuove scoperte nella Scizia Minore*, p. 523 sqq.: le stazioni di *beneficiarii* sulla grande via centrale Marcianopolis-Ulmetum-Aegyssus.

Romanesimo daco-scitico (1). E quando accanto al *Sanctus Silvanus*, al quale i suoi *consacrani* di Ulmetum dedicano una bella *ara* (conservata) e una *tabla* (sic; perduta) al 5 giugno 191, — noi troviamo al 1 giugno 178, per la prima volta in tutto l'Impero, documentato anche il *Silvanus Sator*, al quale gli stessi *consacrani* dedicano una molto modesta *ara*, mi pare di essere non più alla foce del Danubio, ma nell'Italia stessa. Basti rirordare ciò che dicono i poeti italiani dell'antico dio rustico tanto adorato in Italia: *Silvano arvorum pecorisque deo* (2) da Vergilio (3), che lo invoca anche tra i dei e le deae, *studium quibus arva tueri, — quique novas alitis non ullo semine fruges, quique satis largum caelo demittitis imbrem* (4); od Horatius (5): *agricolae prisci, fortes parvoque beati, condita post frumenta levantes tempore festo corpus et ipsum animum spe finis dura ferentem, cum sociis operum, pueris et coniuge fida, Tellurem porco, Silvanum lacte piabant, floribus et vino Genium memorem brevis aevi;* o Tibullo (6): [*Delia*] *deo sciet agricolae (Silvano) pro vitibus uvam, pro segete spicas, pro grege ferre dapem.* E la stessa denominazione di *consacrani* che prendono i collegiati di Ulmetum, la quale pare al Wissowa ugualmente caratteristica nell'Illirico, nella Gallia e nella Britannia, dagli Illyro-Thraci e dai Celti romanizzati (7), non meno che il fatto dell'identificazione di tutta la comunità romana di Ulmetum col culto di *Sanctus Silvanus Sator*, dimostrano la continuità di spirito della Scizia Minore coll'Illirico, coll'Occidente e coll'Italia stessa (8).

Un altro argomento della *forma* e della *qualità* squisitamente latina, anzi italiana, del romanesimo scitico, è la festa delle *Rosalia*, apparentemente collegata al culto di *Silvanus*, non meno che al culto dei morti. Non riprenderò ora questa interessante questione nel suo complesso così ampiamente documentato dalle iscrizioni della Scizia Minore (9): accennerò

(1) Sulla italianità del culto di Silvanus, v. anche il libro di J. Toutain, *Les cultes païens dans l'empire romain* I p. 260 sqq. e specialmente per il Silvano illirico, p. 269 sqq.; ma la relazione genetica tra il Silvanus italico e quello danubiano, e tra Silvanus e le Rosalia, ed anche i suoi rapporti col Liber Pater italico (poi provinciale) e coi *collegia funeraticia*, nella sua sincretizzazione col culto ctonio, paiono essere sfuggite al Toutain. — Per Diana nella Dacia e nella Moesia, cf. p. 324, dove il Toutain mostra di aver riconosciuto il carattere «assez original» della divinità, ma crede «que la Diana ainsi surnommée (Aeterna, Sancta Potentissima, surtout Regina) est une divinité plutôt thrace ou illyrienne que gréco-romaine.» Il Toutain si lascia anche qui influenzare dal Domaszewski, ma credo senza ragione. La Diana Regina è come Nemesis ed altre «ipostasi» femminine, una divinità sincretistica dell'impero romano ellenizzato, come credo di aver dimostrato nel mio citato libro sul *Cristianesimo daco-romano*.

(2) *Aeneid.* VIII, 600 sq.

(3) Eccellente caratteristica della sua mentalità religiosa da W. Warde Fowler, *Roman Ideas of Deity*, London 1914, p. 146.

(4) *Georg.* I 20.

(5) *Epist.* II 1, 139 sqq.

(6) I 5, 27.

(7) Pauly-Wissowa, RE. IV 889, art. *consacrani.*

(8) V. il mio studio sulle due iscrizioni di Ulmetum, nell'*Ulmetum* II 2, p. 361 sqq. e 376 sgg., colla addizione *Ulmetum III*, p. 298, dove mostro che *tabla* della nostra iscrizione vuol dire *mensa*, cioè τράπεζα.

(9) V. un prospetto delle fonti e della letteratura nel mio *Ulmetum* II 2, p. 362 sqq. e nella mia *Histria IV*, p. 607 sg.

soltanto a questo fatto caratteristico: a Philippi, che è nella Macedonia una *Colonia Augusta Iulia*, i coloni italici hanno impiantato tra i Bessi il culto di Silvanus e di Liber Pater e la festa delle Rosalia (1), in forme che troviamo poi, poche generazioni dopo, quasi identiche, tra i Romani ed i Bessi della Scizia Minore. Gli stessi Italici e Romani, nelle stesse condizioni di vita, hanno creato le medesime forme di pensiero religioso provinciale-romano.

Ma niente è stato nella civiltà romana più suggestivo su gli spiriti freschi, giovanili, vivaci degli indigeni delle varie provincie dell'Impero, che le forme della monumentalità romana. L'arte provinciale romana è molto più vecchia della letteratura provinciale: non ancora comprendendo tre parole latine, questi Celti, Illiri, Traci, Daci, cominciavano a mettersi stele e cippi funerari o votivi, spesso lavorate da loro stessi nella più primitiva maniera, per eternare anche essi la povera loro vita di semplicità ed ignoranza.

Si pensi che abbondanza di *arae, memoriae, aedes, scholae, auditoria, porticus, exedrae*, per non parlare dei grandi templi, teatri, anfiteatri ed altre costruzioni troppo costose, sarà fiorita nella nostra regione, quando da Domiziano e da Traiano in poi, i *castra* ed i *castella* del Danubio cominciano, nelle loro *canabae* e nei *vici* dei loro territorí rurali, a rivaleggiare in monumentalità colle città greche del Mar Nero. Tale epistilio di marmo, trovato a *Carsium* (da dove possediamo anche una parte dell'iscrizione di fondazione del *castrum* per opera dello stesso Traiano) potrebbe molto bene far parte di un tempio di Roma, tanto è accurato il lavoro e bello il materiale (2). Quando le *canabae* di Durostorum e di Troesmis divengono *municipia* e dappertutto la vita cittadina fiorisce, naturalmente le iscrizioni colla menzione *templum a solo fecerunt* divengono numerosissime. Il marmo che si può avere tanto facilmente per il Mar Nero ed il Danubio, di tutte le qualità che offrano le isole greche del Egeo, è cosa comune fin nei più modesti *vici*. I tagliapietra sono stati sempre numerosi, fin'oggi, nella Dobrogia, che è tutta un masso di roccia. La moda ellenica delle statue onorarie, funerarie e commemorative, il culto imperiale, il culto delle varie divinità, richiedono una intensa produzione di sculture. Chi non può spendere per una statua, comanda almeno un rilievo, e così la vita di coltura superiore fiorisce sempre di più.

Si capisce che la qualità di questa arte provinciale non è che assai mediocre. I grandi cippi e le grandi stele del *beneficiarius* di Râmnic (3), di Attas Possei e di Ithazis Dada di Ulmetum (4), e di tanti altri ricchi possidenti traco-romani di tutta la Scizia Minore, sono piuttosto documenti di lusso e di vanità, che di arte vera: contenuto e forma di questi lavori costituiscono quasi la stessa brutta copia, mille volte riprodotta, l° dell'antico

(1) CIL. III 633, 703, 704, 707; cf. pag. 2328[85] ad n. 707.

(2) V. le mie *Nuove scoperte nella Scizia minore*, p. 499 e tavola IV fig. 1.

(3) *Nuove scoperte nella Scizia minore*, p. 522 e tav. X.

(4) *Ulmetum*, III, tav. XI fig. 1 e tav. VII fig. 2.

modello elleno, classico, e poi ellenistico-romano, che rappresentava il defunto a cavallo, in abito di guerra, il mantello al vento, la lancia nella destra, lottando o cacciando, e che contemporaneamente ha servito come modello anche al tipo di rilievo religioso del cosidetto Cavaliere tracio, — ovvero, II° dell'altro modello più antico ancora, del banchetto funebre. Spesso i due motivi coprono — uno sotto l'altro — la stessa stele, ornata poi sui lati delle ben note ghirlande di vite, o di edera, che crescono da un vaso rappresentato sulla parte inferiore della stele. Motivi originali, come quelli del monumento di C. Iulius Quadratus di Ulmetum (pastore daco, agricoltore daco-romano) sono abbastanza rari.

Invece è assai ricca di motivi nuovi ed interessanti l'arte industriale dei piccoli oggetti in bronzo, terracotta (una fabbrica con moltissime forme, analoghe alle figurine di Tanagra, scopertasi a Callatis nel 1915, è andata perduta nella guerra), avorio, osso e legno. Un bel tesoro di tali cose ornamentali, in oro puro (fibulae, catenelle, perle, una piccola statuetta con una testa di evidente intenzione iconica) è stato scoperto in una tomba romana, di epoca abbastanza tarda, presso Aegyssus. Naturalmente i vasi arretini autentici e le belle opere di arte industriale ellenistico-romana non mancano. Tutte le belle gemme trovate nelle provincie danubiane provengono da fabbriche straniere. E lo stesso dovremmo dire dei vasi di vetro, di forme e varietà coloristiche della pasta, che indicano chiaramente l'Egitto come luogo di provenienza (1).

Ma sarebbe una grande ingiustizia pretendere dalle provincie romane, che avevano tanto a lottare contro la barbarie interna e contro gli invasori esteri, di produrre anche opere di ispirazione nuova e di forma geniale.

Il territorio daco-scitico è nel 150 un paese profondamente romano: nella sua volontà di vita, nella sua fede, nelle sue forme ed apparenze sociali, religiose, politiche, culturali. I Daci ed i Bessi di questa regione tanto lontana vanno sempre più romanizzandosi. Il romanesimo orientale, rappresentato oggi dal grande e fiorente reame Romeno, è in buona parte l'opera anche di codesti « Daco-Sciti. »

VASILE PARVAN.

(1) Ho dato nel mio libro illustrato sulla *Vita romana alle foci del Danubio* Bucarest 1922 una scelta abbastanza ricca di esempî dell'arte provinciale nella Daco-Scizia romana. Sebbene il testo romeno possa essere poco accessibile agli studiosi stranieri, le illustrazioni potranno tuttavia servire di comentario abbastanza utilizzabile ai pochi cenni dati nel presente studio.

CASTRA ALBANA

II.

L'ANFITEATRO DOPO I RECENTI SCAVI [1]

1. — IL MONUMENTO.

Il vetusto monumento, uno dei più noti della campagna romana per la incantevole posizione e per le grandiose rovine, sorge sul versante occidentale del colle dei Cappuccini, poco al di sotto della sommità, in un gradino artificiale scavato nella roccia nel senso ovest ad est. Dalle arcate che ne formano la sostruzione, verso ponente e mezzogiorno, (tav. IV) si gode la veduta meravigliosa dell'ampia vallata dei colli Albani, che si spinge con leggera ondulazione fino al mare nei pressi di Pratica, di Ardea e di Torre S. Lorenzo.

Le miserevoli condizioni dell'edificio, dopo tanti secoli di abbandono, e la sua origine legata — sebbene a torto, come vedremo — dalla tradizione a quella della vicina villa di Domiziano, spinsero fin dal 1912 il Ministero della Pubblica Istruzione a liberarlo gradualmente dalle terre, iniziandone uno scavo regolare che ha condotto a risultati molto soddisfacenti, quantunque sia stato limitato, per ora, alla metà meridionale della cavea, cioè alla metà sostruita quasi completamente con voltoni in muratura, e alla parte adiacente dell'arena.

Sono note le speciali condizioni in cui si trova la parte settentrionale della cavea: su di essa corre la strada provinciale che dalla città di Albano sale sul colle dei Cappuccini e si unisce alla così detta *Galleria di Sopra* proveniente da Castel Gandolfo, magnifica

(1) Il presente articolo segue come II parte alla illustrazione dei *Castra Albana*, iniziata nello scorso volume IX (1914) dell'*Ausonia.* Nella prima parte si è trattato dell'accampamento propriamente detto, dando in fine una breve storia della legione II Partica che lo occupò. Annunciai allora come proseguimento dei *castra* uno studio sulle terme dette di Cellomaio, pertinenti alla stessa legione in Albano; ma prima delle terme debbo pubblicare l'anfiteatro, il quale, sebbene sia, forse, un po' più tardo delle terme, come si vedrà in seguito, ha la precedenza per lo scavo che vi è stato eseguito e che ha permesso di annovverarlo fra i monumenti della legione, anzichè fra quelli di Domiziano, come era stato fatto sinora. La IV -- ed ultima — parte tratterà dei *Cimiteri* della legione.

alberata costruita da Urbano VIII (1) e perciò ancor oggi di proprietà dei SS. Palazzi Apostolici (tav. V-VI). Tale strada impedisce che l'edificio possa essere messo completamente allo scoperto; d'altra parte, essendo questa metà scavata per la maggior parte nella viva roccia, fu sfruttata più volte come cava di materiale, sicchè oggi ha perduto quasi completamente l'aspetto della gradinata, e presenta buche e avvallamenti ripieni di sterpi.

Per le stesse condizioni riesce oltremodo difficile lo spurgo del vomitorio orientale, che resta a ridosso del terrapieno della strada, alto in quel punto oltre dodici metri e appoggiato sui muri stessi del vomitorio, che non offrono sicure garanzie di stabilità.

Verso ponente, l'anfiteatro poggia sopra un largo gradino artificiale, in forma di arco di cerchio, il cui piano, poco più basso dell'arena, è a m. 445 sul livello del mare. Esso fu fatto col doppio scopo di sorreggere la collina, fortemente digradante, e di offrire agli spettatori un luogo in piano, ove fermarsi in attesa degli spettacoli.

Oggi soltanto, dopo i moderni scavi, siamo in grado di dare su questo grazioso anfiteatro delle notizie precise, che sono di notevole importanza per la irregolarità insolita della forma, per la varietà dei sistemi costruttivi e soprattutto per la datazione assai differente da quella che era stata proposta finora e che ne cambia totalmente gli usi e lo scopo.

A causa del forte interro in cui giaceva l'anfiteatro fino ai moderni scavi, le piante antiche (2) sono tutte inesatte: quella che più si avvicina alla realtà è la pianta del Piranesi, ripresa da un'altra eseguita nel 1704 dai Monaci del vicino Convento di S. Paolo, dai quali il monumento dipendeva. Il Piranesi cita più volte questa pianta e riproduce nel testo la *Relazione* illustrativa, scritta dagli stessi Monaci di S. Paolo « per consiglio dei benefattori » onde poi pubblicarla a beneficio del loro Convento.

Per motivi che ci sfuggono la Relazione non fu più pubblicata e il Piranesi (3) la trasse alcuni anni dopo direttamente dal « manoscritto a penna nella Biblioteca della Eccellentissima Casa Albani ». La Relazione è in parte una compilazione di manoscritti anteriori, tra cui in primo luogo quello dello Iacovacci più volte citato a testimonianza (4), e in parte un resoconto di « varie ispezioni » cioè di saggi di scavo eseguiti nell'anfiteatro, per cui riesce piuttosto interessante e la citeremo altre volte nel corso del lavoro. Essa è anche l'unico studio particolare fatto sinora sull'anfiteatro di Albano.

(1) Fu poi restaurata insieme con l'altra *Galleria*, detta *di Sotto*, da Clemente XIV; cfr. Raggi, *Lettere Tuscul.*, pag. 250; Stevenson, *Cod. Vat. lat.*, 10559, f. 77.

(2) Piranesi, *Antichità Romane*, Parigi (*Opere Complete* v. XI) tav. X e XI; Angelini e Fea, *I monumenti più insigni del Lazio*, Roma 1828, tavola 24; Canina, *Edifizi di Roma antica*, v. VI, tav. 58; Rosa, *La villa Albana dei Cesari* (pianta inedita conservata presso la R. Soprintendenza agli Scavi di Roma) cfr. *Bull. Inst.* 1853, p. 4-13.

(3) Piranesi, *Opere Complete* XI, pag. 4 del testo. Il titolo esatto è: *Relazione dell'antico anfiteatro di Albano riconosciuto negli archi e frammenti che restavano l'anno 1704 per ordine della Santità di N. S. PP. Clemente XI.*

(4) Del lavoro di Domenico Iacovacci sulle Antichità di Albano rimangono due copie manoscritte: una nella biblioteca Chigi in Roma e l'altra nella collezione Ottoboni al Vaticano.

Degli autori che trattarono in generale delle antichità di Albano e del Lazio, il solo Tomassetti (1) ne parla un poco più ampiamente, sulla scorta di alcuni lavori di restauro eseguiti dal suo collaboratore albanese, ing. Salustri, circa il 1896, mentre il Cluver (2,)

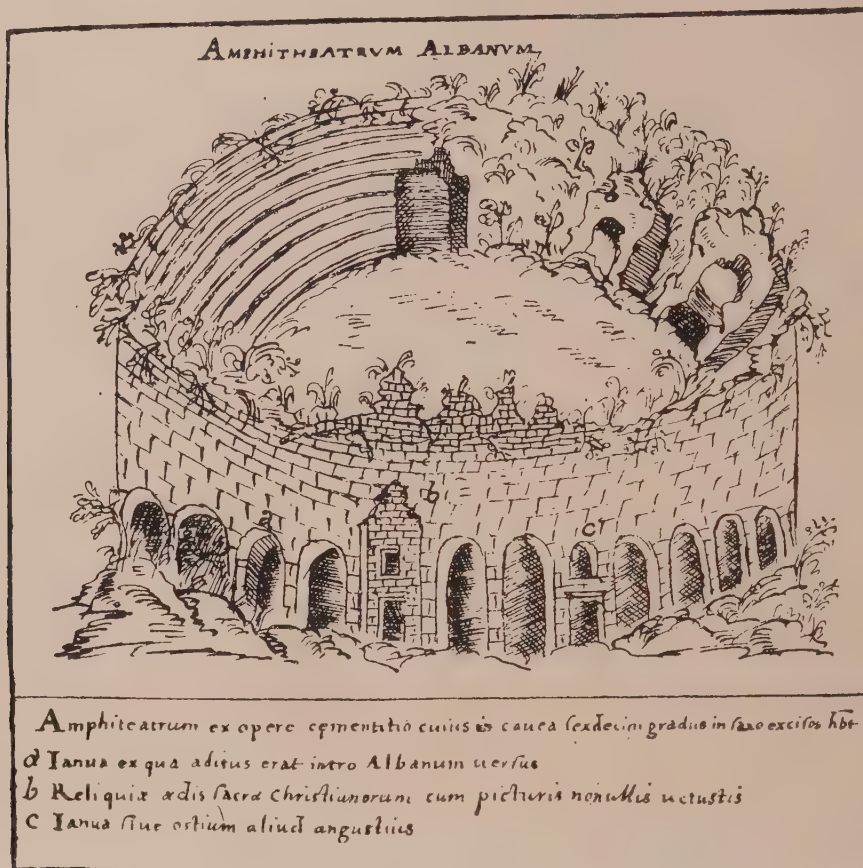



Fig. 1. — Disegno anonimo nella Biblioteca Vaticana.

l' Holstein (3), il Kircher (4), il Volpi (5), il Riccy (6), il Westphal (7), il Nibby (8), e il Giorni (9) se la cavano con poche parole di nessun interesse.

(1) *La Campagna Romana*, 2ª ediz., Roma 1910, II, p. 192 ss.

(2) *Italia Antiqua.* Leida 1624, p. 913.

(3) *Annotationes in Italiam Cluverii*, Roma 1666, p. 182.

(4) *Latium vetus et novum*, Amsterdam 1671, p. 43.

(5) *Vetus Latium profanum*, Roma 1736, VII, p. 73.

(6) *Memorie storiche di Albalonga e di Albano moderno*, Roma 1787, pag. 43.

(7) *Die römische Kampagna,* Berlino 1829, p. 24.

(8) *Analisi dei dintorni di Roma*, Roma 1840, I, p. 96 s.

(9) *Storia di Albano antico e moderno,* Roma 1842-44, p. 67 s.

Di maggiore interesse, invece, sono le vedute che ne ritrassero i vignettisti dei secoli XVII, XVIII e XIX, le quali ci mostrano lo stato del monumento nelle età successive.

La più antica veduta è negli albums di Fra Giocondo conservati presso il sig. Destailleur in Francia, di cui non esistono riproduzioni. (1) Seguono poi due altre piccole vedute

Fig. 2. — Disegno del Labruzzi.

di mano anonima, (2) prese una dall' alto in basso (fig. 1) e un' altra dal basso in alto che si trovano in un codice della Biblioteca Vaticana, le quali, sebbene di piccole proporzioni, sono importanti perchè dimostrano il completo abbandono del monumento, ravvolto da una folta flora boschiva; simile ad esse per disegno, è una vignetta del Labruzzi (fig. 2) che esiste in doppio originale, uno nella Scuola Britannica in Roma e uno nella Biblioteca

(1) De Geymueller, *Trois Albums de dessins de Fra Giocondo*, in: *Mélanges Ecole Française*, 1891, p. 136 (= album II, f. 16).

(2) *Cod. Barb. Lat.*, XXIX, 215, (= n. 1871) ff. 45 e 46).

Sarti (1). Il Labruzzi disegna anche il panorama che si ammira dall'anfiteatro, preso dall'interno del vomitorio occidentale: si vedono l'abbazia di S. Paolo con la sua chiesa e il suo campanile e più in basso la linea di colline che digradano fino al mare.

La prima delle vignette del Labruzzi che riproduce il monumento è inclusa nell'opera del Parboni e Poggioli (2) dove però ha perduto, a traverso l'incisione, quella vivacità coloristica che distingue gli acquarelli del Labruzzi.

Fig. 3. — L'anfiteatro prima dello scavo.

Più interessanti sono due incisioni del Piranesi (3), sebbene egli per aumentarne l'effetto archeologico abbia spogliato l'edificio della sua vegetazione: una veduta è presa dal basso della terrazza sostruttiva, facendo centro nel fornice III (cappella cristiana), l'altra è presa a volo d'uccello, tagliando però il monumento secondo un piano uniforme, all'estradosso del I ordine di fornici.

(1) Cf. Ashby, *Dessins inédits de C. Labruzzi*, in: *Mélanges Ecole Française*, 1903, p. 398, n. 20 e p. 399, n. 21.

(2) *Vedute ed avanzi dell'antica città di Albalonga, ora Albano*, Roma 1854, tav. V.

(3) *Opere complete*, vol. XI, tav. X e XI.

Anche l'Uggeri, (1) nelle sue Giornate Pittoresche, riprese due vedute dell'anfiteatro, eseguite con quella graziosa maniera appena abbozzata, e mentre in una riprodusse il monumento per intero, nell' altra fissò il meraviglioso paesaggio che domina il colle dei Cappuccini, con lo storico convento superiore.

Il Canina (2) nello « stato attuale della rovina » tolse ispirazione dal Piranesi e disegnò l' edificio spoglio di tutta la flora e tagliato sopra il I piano. Nella « interna archi-

Fig. 4. — L'anfiteatro durante lo scavo.

tettura » egli ricostruisce l' anfiteatro a due ordini di fornici, adorni con pilastri, e al di sopra pone un alto muro adorno anch' esso con pilastri (3).

(1) Uggeri, *Journées pittoresque,* album XVII, *Vedute pittoresche di Albano e di Castel Gandolfo,* anni 1809 e 1810, tav. 10 e 11.

(2) *Edifizi di Roma Antica,* v. VI, 1856, tav. LVIII.

(3) Egli pone inoltre due lunghe cordonate ai lati dei due vomitori per eliminare il dislivello, e immagina che tutto intorno al monumento corresse un portico sorretto da pilastri e coperto da volta. Ora questo portico non poteva esistere perchè all'esterno dei fornici non resta accenno di volta nè si vede alcuna traccia dei pilastri, mentre il fornice XIV con le due semicolonne laterizie prova che l' edificio terminava effettivamente lì. Anche le cordonate non si possono ammettere perchè ai lati dei vomitori sono due muri che precludono ogni comunicazione.

Infine dobbiamo notare la mancanza dell'anfiteatro di Albano nelle opere interessanti del Rossini (1) e del Vecchi (2).

Lo scavo dell'anfiteatro fu eseguito, come si è detto, a tratti e in due campagne distinte. Nella prima campagna, svoltasi dal 1912 al 1914 con riprese saltuarie e a lunga distanza, sotto la direzione del prof. Angiolo Pasqui, direttore del R. Ufficio per gli scavi

Fig. 5. — Fianco occidentale con la terrazza sostruttiva.

di Roma e Provincia, e sotto l'ispezione del dott. Gioacchino Mancini, (3) si ebbe specialmente di mira di porre allo scoperto gli ambienti principali, come il vomitorio occidentale, il pulvinar con le sue scale di accesso, il podio tra il detto vomitorio e il pulvinar, qualche corridoio sostruttivo della cavea e un tratto dell'arena per circa un quinto dell'area totale.

(1) *Le antichità dei contorni di Roma*, 1826.

(2) *Collezione di N. 24 edute rappresentanti monumenti nelle vicinanze di Roma*, 1865-1866.

(3) Di questa prima campagna di scavo resta un breve resoconto, dato dal dott. Mancini negli *Studi Romani*, anno II (1914) p. 231 s.

Nella seconda campagna, eseguita dallo stesso ufficio, oggi R. Soprintendenza agli Scavi di Roma, sotto la direzione del prof. Paribeni e sotto la mia ispezione, si cercò di riunire le parti già scavate nella prima campagna, completando lo sgombero dalle terre di tutta la metà meridionale del monumento e di gran parte dell' arena col suo sottosuolo, in modo da giungere a sicuri risultati circa la datazione dell' edificio e il suo funzionamento in antico (fig. 3 e 4).

Mi è grato in tale occasione di porgere vivi ringraziamenti al prof. Giuseppe Del Pinto, ispettore onorario dei monumenti di Albano, per l'attivo interessamento dimostrato

Fig. 6. — Nicchie della terrazza sostruttiva.

durante tutto il periodo degli scavi; all' assistente sig. Pietro Conti, che ha con assiduità e con zelo presenziato agli scavi stessi; e all'architetto sig. Italo Gismondi che ha eseguito con molta accuratezza e abilità di disegno tutti i rilievi e le due sezioni ricostruttive riprodotte nella fig. 27.

2. — TERRAZZA SOSTRUTTIVA.

Per rafforzare il terreno verso sud-ovest e per aumentare la platea intorno al monumento su questo lato, con lo scopo di avere uno spazio maggiore per il movimento degli spettatori, fu costruita una terrazza, alta m. 6.75 e lunga m. 59.60 (circa 200 piedi romani), adorna con 14 nicchie semicircolari (fig. 5).

La terrazza occupa lo spazio di fronte ai fornici III-IX, correndo quasi parallela alla linea dell' anfiteatro, alla distanza media di m. 23. Nella seconda campagna di scavo è stato

ribattuto tutto il piano del terreno di fronte alla terrazza, seguendo la risega di fondazione della terrazza stessa, e sono stati messi allo scoperto i due lati trasversi che si addentrano nella scarpata della collina.

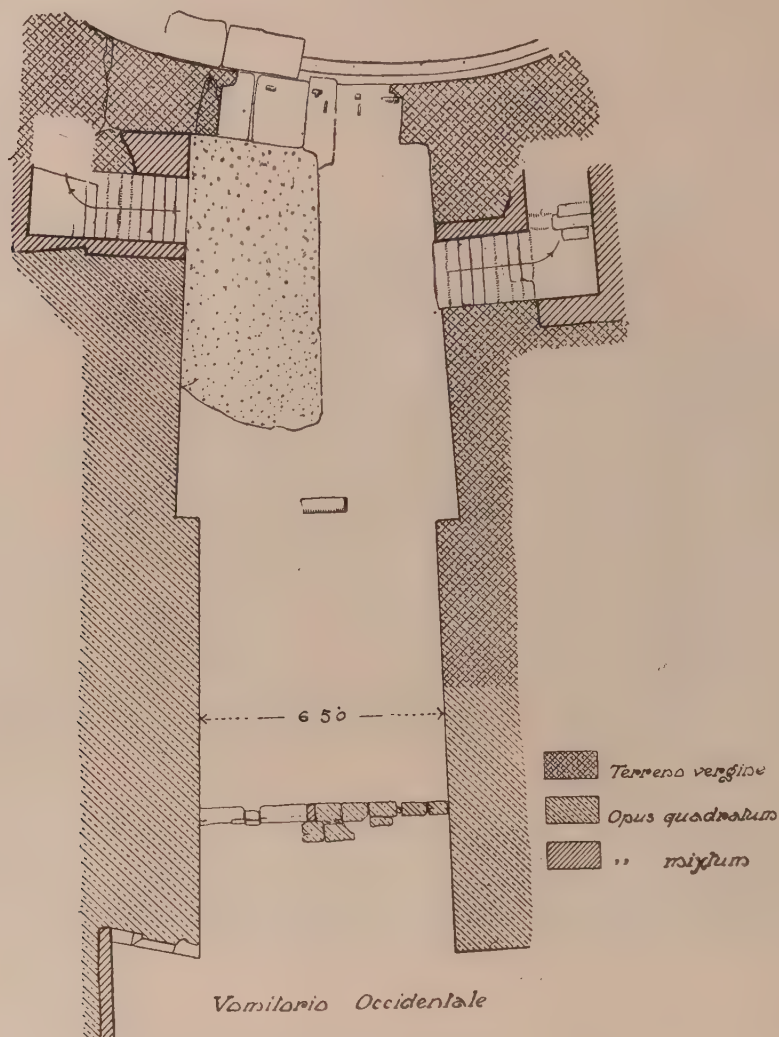



Fig. 7. - Pianta del vomitorio occidentale.

La terrazza è costruita a strati irregolari di piccoli parallelepipedi di peperino e di mattoni, tra i quali ultimi si notano alcuni filari di bipedali. Un filare forma il piano delle nicchie, che si trova a m. 2.10 al di sopra del piano di campagna (figura 6).

Fra la sesta e la settima nicchia esce dalla terrazza il cunicolo di scolo delle acque, di cui diremo nello speciale capitolo. Se ne è eseguito lo sterro fino al muro di confine con l'orto dell' Abbadia di S. Paolo, dopo il quale si perdono le tracce.

3. — VOMITORIA.

Prima cura dello scavo furono i due *vomitoria,* ossia i due ingressi trionfali, agli estremi dell'asse maggiore. Come già si è detto, solo per l'estremo occidentale il vomitorio fu costruito regolarmente, sebbene, per le descritte condizioni del terreno, neppur esso si presenti esattamente allineato sull'asse maggiore (Tav. V-VI). Il vomitorio orientale, invece richiese una costruzione molto difficoltosa e che vedremo eseguita in modo singolare.

Fig. 8. — Veduta del vomitorio occidentale.

VOMITORIO OCCIDENTALE (Fornice n. I). Data l'altezza del piano naturale in quel punto, il vomitorio si dovette in gran parte scavare, di modo che il pavimento e una porzione della parete di destra, per un'altezza massima di m. 2.45, rimasero formati dalla roccia viva.

Tutta la parete di sinistra e il rimanente di quella di destra, per mantenere lo stesso sistema costruttivo, furono costruite in opera quadrata della stessa pietra (fig. 7). Per uno scherzo della roccia, il piano naturale presso l'arena venne in parte a mancare, onde l'architetto credè opportuno spicconarne oltre la metà, verso sinistra, e riempirla di massicciata fino al piano dell'altra.

Non tutto il corridoio era coperto: la prima parte soltanto, che forma una rientranza di m. 0.65, per lato, (fig. 8) aveva la volta a sesto pieno, di cui si vedono ancora gli

avanzi sul fianco sinistro; la seconda parte invece era aperta e lo dimostrano: le pareti che sopravanzano il piano inclinato della cavea, la pianta un poco ad imbuto, e la asimmetria delle scale laterali.

La volta del primo tratto era impostata sopra un filare di blocchi di peperino, alquanto sporgente sugli altri e intagliato con una gola. Questo tratto è lungo m. 11.90 e largo in

Fig. 9. — Pilastro esterno del vomitorio occidentale.

media m. 6,50. All'altezza dell'ingresso si nota (fig. 9), una base di pilastro, decorata con una gola sopra una bassa fascia, motivo che, non essendo stato ritrovato in nessun altro punto, è probabile che fosse limitato a questo ingresso o, tutt'al più, ai due ingressi principali. Un muro a tufelli e mattoni serve di sostegno al terrapieno verso nord e dimostra che la linea dell'elissi esterna dell'anfiteatro terminava qui.

Nel secondo tratto del vomitorio, in prossimità della arena, si aprono nelle pareti laterali due scale, in parte scavate e in parte costruite, che conducono ai sedili del podio e del primo meniano; i gradini sono in blocchi di peperino, 8 a destra e 9 a sinistra (compresi

quelli di cui si vede il tracciato), e misurano m. 1.70 di lunghezza, avendo tanto l'alzato quanto la pedata di cm. 29.

E' degno di osservazione il pavimento del primo braccio del vomitorio che ci mostra alcune particolarità per l'accesso all'arena e per il passaggio degli spettatori. A m. 3.50, dall'arco di ingresso, questo restava chiuso per più di metà da un muro trasversale in opera quadrata; l'altra parte soltanto serviva di accesso e aveva la sua porta o cancello di chiusura, di cui si è ritrovato un cardine nella soglia, e che si apriva all'indentro.

Dobbiamo ritenere questa sistemazione dell'ingresso come originale, oppure come un adattamento posteriore? E' evidente che si tratta di un adattamento posteriore, perchè tanto la soglia della porta, quanto il muro di chiusura alla destra sono formati con blocchi di riporto, aggiunti ad opera compiuta e poggiati semplicemente sul pavimento.

Fig. 10. — Sbocco del vomitorio orientale nell'arena.

Forse questo nuovo sistema di entrata, fatto per regolare il passaggio degli spettatori, ha rapporto con la nuova sistemazione del podio imperiale di cui si parlerà in seguito.

Nel pavimento del vomitorio si nota una fossa rettangolare di sepoltura cristiana del tardo medio evo, quando una parte dell'anfiteatro fu adibita ad oratorio. Allo stesso periodo si riferiscono i loculi aperti nelle pareti di molti fornici sostruttivi (cf. cap. 10, *Oratorio cristiano)*.

VOMITORIO ORIENTALE (Fornice n. XXIII). Ciò che si è detto per la costruzione del vomitorio occidentale vale anche per quello orientale, quantunque esso non sia stato completamente sterrato per i motivi sopra riferiti. Anche qui le fondamenta sono in parte fornite dal masso naturale e il rimanente della muratura è supplito in opera quadrata. La volta é a sacco e a sesto pieno; ne rimane un tratto presso lo sbocco nella circonferenza esterna della elissi. E' oltremodo interessante la sistemazione di questo secondo grande accesso, per le difficoltà di fronte alle quali si trovò l'architetto e che seppe risolvere con vera maestria. Le difficoltà sono già note: L'architetto aveva dinanzi a sè il pieno del colle, a forte pendio, e non poteva che deviare l'accesso verso mezzogiorno, ove il terreno permetteva di sboccare in piano; ma ciò avrebbe troppo nociuto alla simmetria e sarebbe

stato di grande imbarazzo per la disposizione dei sedili nella cavea. Egli allora divise il vomitorio in due bracci: il primo braccio, largo m. 4.70 e lungo m. 6.35 (fig. 10), fu aperto verso l'arena e allineato presso a poco sull'asse maggiore, con due scalette dalle parti come l'occidentale; (1) il secondo deviava dal primo ad angolo retto e traversando la cavea per una lunghezza di m. 30.05 si apriva nella circonferenza esterna, come gli altri corridoi obliqui. Si è messo allo scoperto l'angolo esterno di destra, attiguo al fornice XX, costruito a grossi blocchi squadrati, come il vomitorio occidentale, ma mancante della cornice esterna.

Fig. 11. — Blocco sporgente nella parete del vomitorio orientale.

Presso l'arena presenta lo stesso sistema di chiusura, con soglia rialzata in blocchi di peperino, e incavi nella soglia per fissarvi un cancello.

Il fronte è un poco più ristretto del vano interno da due specie di pilastri in opera quadrata. La scaletta di sinistra è rovinata e saliva in origine sul podio; quella di destra immetteva prima in un ambiente quadrangolare e poi saliva anch'essa sul podio.

Dinanzi all'ingresso giace in terra, nella stessa guisa come è stato trovato, un blocco di pietra, lavorato con un toro curvilineo a raggio esterno, sul quale sono scolpite foglie di lauro intrecciate con bende. Faceva forse parte della decorazione del vomitorio verso l'arena.

In questa seconda campagna di scavo non è stato possibile, per l'incerto stato degli avanzi e per il forte interro, completare lo scavo del vomitorio e quindi risolvere il problema del dislivello fra l'esterno e l'interno. Non sappiamo infatti se questo dislivello che è di m. 5.60, fosse tale fin dall'origine, oppure se fosse stato rialzato in seguito, del tutto o in parte, intenzionalmente. I piani dei corridoi sostruttivi della cavea, che vanno a mano a mano salendo, fanno pensare che fin dall'origine un certo dislivello vi fosse, mentre un arco che si trova nella parete ovest del vomitorio, presso l'imboccatura esterna, dimostra che il piano originale doveva essere più basso dell'odierno. Infatti, eseguito un saggio presso la parete suddetta si è visto che la muratura in opera quadrata proseguiva ancora per oltre m. 1.50, però non perfettamente squadrata. Anzi in un filare fu notato un blocco posto per testa (fig. 11) che sporgeva di parecchio fuori del piombo; è dubbio se si tratti di una forma bizzarra di bugnato, oppure di una specie di paracarro, come

(1) Il primo braccio data la struttura e la angolazione col secondo non poteva essere che aperto. Ciò conferma l'ipotesi che anche l'ambiente più prossimo all'arena nel vomitorio occidentale fosse aperto.

quelli che si vedono nella scarpata della via Appia fra « Due Santi » ed « Ercolano » oppure ancora di un blocco per incastrare un transetto di chiusura.

Data l'incertezza sul piano antico si è preferito mantenere il piano del vomitorio allo stesso livello del fornice n. XX, tanto più che il pilastro comune ai due fornici presenta in facciata una risega di fondazione ancora più alta del livello medesimo.

4. — ARENA E PODIO.

Gli scavi fatti nel 1913 e 1914 hanno rimesso allo scoperto il podio per quasi tutta la metà meridionale dell'elissi e un certo tratto dell'arena intorno al podio. Sino ad ora nulla si conosceva dell'interno dell'anfiteatro, che, occupato prima da un canneto e poi da un prato incolto e sterposo, era a mala pena praticabile. Quindi assai importanti sono stati gli odierni scavi; le due figg. 3 e 4, messe a raffronto, mostrano l'entità dei lavori di sterro e i risultati ottenuti.

L'arena ha per fondazione direttamente il terreno vergine ed è rivestita, per una altezza di cm 20, in *opus signinum* a grosse scaglie di coccio, unite con molta malta. Tutto in giro all'arena e sotto al muro del *podium*, corre, piuttosto irregolarmente, un piccolo canale *(euripus)* largo dai 30 ai 35 cm., in parte incavato nella roccia e in parte costruito con blocchi irregolari della roccia stessa, destinato a raccogliere gli scoli della cavea e del loggiato superiore. Si è trovato in parecchi punti ricoperto con lastroni di peperino e al di sopra equiparato con un leggero strato di signino al piano dell'arena. A sua volta il canale, con una leggera pendenza dai *vomitoria* al centro dell'arena, gettava le acquei n un largo cunicolo scavato nel mezzo della arena lungo l'asse minore (v. tav. V-VI). Il cunicolo è largo m. 1.20 e profondo m. 3; sulle sponde porta ancora ben conservati gli incavi di una impalcatura, il che vuol dire che doveva essere ricoperto al di sopra con un piano in legno, che si poteva togliere a piacere, lasciando il cunicolo scoperto (1). Per qual motivo ciò avvenisse vedremo fra poco. Ora ci basta constatare il fatto che esso è chiuso

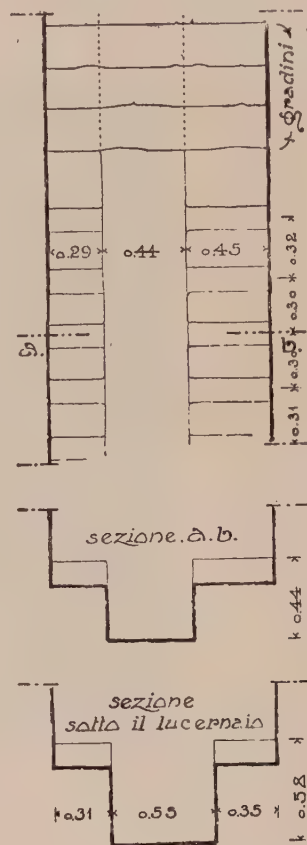



Fig. 12. — Pianta e sezione del cunicolo sotto l'arena.

(1) Lo stesso fatto si osserva, ad esempio, negli anfiteatri di Capua (Parker, *Das Amphitheater von Capua*, in: *Archaeology of Rome*, VII, 1876, tavola XXVII) di Siracusa (Mauceri, *Guida di Siracusa*, 2ª ediz. 1908, pag. 89 s.) di Pergamo (Texier, *Asie Mineure*, Parigi 1862, pag. 219) e di Cizico (Texier, *loc. cit.*, p. 169).

sotto il podio imperiale e che, giunto nel mezzo dell'arena, si allarga formando una specie di stanza sotterranea, dalla quale si diparte verso sud-ovest un altro cunicolo, largo anch'esso m. 1.20. Lo scavo di questo cunicolo, ultimato nella seconda campagna di scavo, ha dato la sorpresa di ritrovarne l'ingresso principale sotto il corridoio sostruttivo n. VI.

Esso si compone di due parti, e cioè di un largo speco, con volta a sesto pieno, praticabile anche dall'uomo, e di uno speco minore, (1) aperto nel pavimento per una profon-

Fig. 13. — Veduta del podio.

dità varia dai 43 ai 58 cm. Lo speco minore era ricoperto da un tavolato di cui sono visibili gli incavi presso la scala. (fig. 12) E' evidente perciò che il cunicolo era a doppio uso; al di sotto passava l'acqua radunata dai vari scoli e al di sopra passavano gli uomini coi materiali per gli spettacoli, facendoli poi uscire dal mezzo dell'arena (2).

Due trombini quadrati, di m. 0.45 di lato, affioranti sul piano dell'arena servivano per l'aria e per la luce; erano forse riparati con una grata in ferro o con una lastra di marmo traforato.

(1) Questo speco è stato di nuovo interrato e lasciato visibile soltanto al di sotto dei due lucernai, per evitare disgrazie, essendo il corridoio quasi completamente buio.

(2) Per il funzionamento sotterraneo dell'anfiteatro in rapporto agli spettacoli, si veda: Zucca, *Dell'uso dei sotterranei anfiteatrali*, in: *Mem. dell'Accademia Ercolanese*, vol. IV, Napoli 1851. Cf. Id., *Sull'ipogeo dell'anfiteatro Puteolano*, Napoli 1851, p. 11 ss.

Il cunicolo proseguiva in linea retta per m. 17 fino quasi al muro del podio, discendendo, dapprima leggermente, poi più rapidamente, per poter passare sotto il muro del podio. Quivi formava un angolo per porsi in asse col fornice n. VI, e terminava dinanzi alla scala ricavata nell'interno del fornice medesimo (vedi).

Il muro del podio è purtroppo molto rovinato, e in nessun punto si conserva fino all'altezza originale. Il luogo più alto è in corrispondenza dei fornici IV e V, ove raggiunge i m. 2.55 (fig. 13). Il primo sedile correva alla distanza di cm. 60 dal ciglio del muro.

Alcuni blocchi rinvenuti nello scavo con un cordone curvilineo a raggio esterno, dello spessore di cm. 35, fanno supporre che il muro del podio terminasse con un blocco sporgente ornato in tal modo (cf. fig. 27).

Fig. 14. — Piccola camera nel muro del podio.

In corrispondenza del fornice XVIII si apre nel podio una stanzetta (fig. 14), scavata nella roccia per tre lati e avente nel lato anteriore una ristretta apertura con l'incastro per una saracinesca sulla soglia; serviva per trattenervi temporaneamente le belve durante lo spettacolo.

5. — FORNICI SOSTRUTTIVI.

Esaminiamo ora le sostruzioni artificiali, fatte per sorreggere la cavea, ove la roccia vergine mancava. Questi fornici sostruttivi erano per la maggior parte interrati quando si mise mano allo scavo, e solo alcuni, serviti fino a qualche decennio fa per ricovero ai pastori nella notte e per abitazione a povere famiglie, erano liberi dalle terre fino ad un certo livello. Ora sono quasi tutti spurgati fino al piano antico, sicchè di ognuno si può studiare lo scopo (fig. 15 e 16).

Colpisce a prima vista la grande irregolarità che esiste fra di loro per forma e dimensione, non spiegata da particolari condizioni del terreno. Non possiamo renderci ragione di ciò se non ripensando alla affrettata costruzione e alla mancanza di un progetto elaborato e preciso. La lunghezza massima dei corridoi che costituiscono la base della cavea, è di m. 23.35; molti però non arrivano ai 22 metri di lunghezza, dandoci una leggera depressione agli estremi dell'asse minore, cioè nel punto di minor curva dell'elissi. Anche la larghezza è assai variabile, dai metri 2 ai m. 4.50, presso l'apertura, con una media più comune di m. 3,90.

Alcuni sono aperti in tutto il senso della lunghezza, fino al podio; altri invece sono divisi in due o tre ambienti intermedi e comunicanti; pochi hanno aperture laterali di comunicazione con gli attigui. La volta è ora ad un solo getto, imbutiforme, ora a più ripiani,

secondo i vari ambienti, rinforzata all' esterno con archi in bipedali o in sesquipedali. Quasi tutti i muri dei corridoi hanno le fondamenta sul vivo. E' caratteristica la graduazione, a mano a mano decrescente concentricamente, da est e da ovest verso sud, dello stacco fra la roccia viva e la costruzione artificiale: l' architetto infatti si servì quanto più gli fu pos-

Fig. 15. — Esterno dei fornici IX-XII prima dello scavo.

sibile delle condizioni naturali, lasciando il piano dell' arena ad un livello tale, che quasi tutti i muri dei fornici avessero la base nel vergine, e ciò per rendere più sollecita e più stabile la costruzione. Solo ove cadeva il pulvinar imperiale i fornici sono fondati su sostruzioni in muratura, il che vuol dire che in quel punto il terreno sodo mancava; vi era una specie di avvallamento nel colle che forse, fin dall' origine, dette al luogo l' aspetto anfiteatrale, e che probabilmente influì nella scelta del luogo stesso (1).

(1) Il sistema di scavare gli anfiteatri (come anche i teatri) in tutto o in parte nella roccia, fu molto usato nell'antichità, sia per evitare le fondamenta, sia per rendere più solido l'edificio. Perciò, a seconda delle condizioni del luogo, si possono distinguere cinque tipi di anfiteatri, per i quali cito gli esempi più caratteristici, mentre rimando per tutti gli altri al lavoro del Friedländer, *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms*, 8ª ediz. 1910, vol. 2°, pp. 587-630, ove però manca la bibliografia.

1° Anfiteatri scavati completamente nella roccia: SUTRI (Ruga P., *Sull'anf. Sutrino*, in:

Un altro fatto caratteristico è che le volte dei fornici del primo ordine non si trovano tutte alla stessa altezza. Quando si giunge al fornice XI, il piano del secondo ordine, che sino allora si era mantenuto ad una altezza quasi costante, si abbassa di circa un metro e quindi il fornice sottostante diviene più stretto (tav. IV). E' strano che proprio mentre

Fig. 16. — Esterno dei fornici IX-XII dopo lo scavo.

il terreno sale più ripidamente e i fornici si sarebbero perciò dovuti alzare, invece si abbassino.

Quasi tutti i fornici presentano grossi blocchi di peperino a guisa di mensole, incastrati nelle pareti sotto l'imposta della volta e collocati alla distanza di m. 1.20–1.50, i quali servirono per poggiarvi sopra la centina della volta stessa e poi rimasero in parte come decorazione e in parte come sostegno di soppalchi in legno.

Giorn. Arc., XI, 1921, pp. 311-326, con tav.; Canina L., *Etruria Marittima*, p. 76, tav. XXI; Nispi-Landi C., *Storia dell' antica città di Sutri..., massime dell'anf. etrusco* (?) *tutto incavato nel masso*, con pianta e restaurazione, Roma 1887.

2° Tutto il podio e i primi gradini scavati nella roccia e il rimanente costruito: POMPEI (Garrucci R., *Epoca in cui fu costruito l'anf. pompeiano*, in: *Questioni pompeiane*, 1853, p. 44-52; Sogliano A., *Scoperte presso l'anfiteatro*, in: *Notizie Scavi*, 1887, p. 246-251). PAESTUM (Wil-

Una cura speciale si è avuta durante lo scavo, di ribattere il livello antico del terreno all' esterno dell' anfiteatro, ricercando i piani e le riseghe di fondazione di ciascun fornice, cosa non sempre facile a causa della costruzione bizzarra e quasi indipendente di un fornice dall' altro.

La posizione del monumento sul dorso di una collina costringeva a variare costantemente il piano dei fornici; ma, mentre fra il I e il X fornice il pendio si mantiene dolce e uniforme, dopo il X diventa irregolare. Sale dapprima ripido fino al XIII, forma poi dinanzi a questo e al seguente una specie di ripiano giustificato dall' accesso al podio imperiale, e quindi torna ripido e quasi a sbalzi fino al XX, presso il vomitorio orientale, ove termina con un nuovo piano orizzontale.

Non sappiamo se la via di accesso a questi fornici — che conserva dinanzi ai fornici XV-XVIII parte della rozza lastricazione a blocchi di peperino male squadrati — proseguisse ancora: certamente non girava attorno a tutto l' anfiteatro, poichè il murello che abbiamo visto alla sinistra del vomitorio occidentale dimostra che in quel punto non si passava. Credo che la via esterna riunisse soltanto i due vomitori principali. Il Canina (1) disegna nella ricostruzione, per altro molto cervellotica, una scala che dal piano del vomitorio orientale portava sul piano superiore, ma non se ne vedono tracce.

Già il prof. Pasqui nella prima campagna di scavo fece ricerche dinanzi al vomitorio occidentale per riconoscere il proseguimento della strada a valle, ma con poco risultato, poichè ivi la roccia è stata profondamente tagliata per uso di cava. (2) Non v' è dubbio però che la via raggiungesse l' Appia, sua naturale arteria madre, seguendo presso a poco

kins W., *The antiquities of Magna Graecia,* Cambridge 1807, tav. VI; De Cesare Fr., *Le Antichità di Pesto disegnate ed incise,* Napoli 1834, tav. XI). PUTEOLI (Scherillo G., *Dell'arena degli anfiteatri e specialmente di quella dell'anf. puteolano,* in: *Atti Acc. Nap.*, 1865, pp. 244-255; cf. ibid. 1866, pp. 5-14).

3° Muri della cavea fondati sui bordi di una valle: CIZICO (Perrot, Guillaume et Delbet, *Exploration arch. de la Galatie,* ecc., Paris 1862, v. I, p. 74; v. II, tav. III; Texier, *Description de l'Asie Mineure,* Paris 1839-49, tav. 106; id., *L'Asie Mineure,* in: *Collect. l'Univers,* Paris 1862, p. 169). PERGAMO (Texier, *Descr. de l'Asie Min.*, tavv. 120-122; Id., *L'Asie Min.*, p. 217 ss.; Dörpfeld W., *Die röm. Bauwerke der Unterstadt,* in: *Athen. Mitth.* 1910, p. 385 s.

4° Mezza elissi poggiata sul dorso di una collina e l'altra metà costruita: SIRACUSA (Kramer H., *Bull. Ist.*, 1386, pag. 101; Mauceri E., *Guida di Siracusa.* 2ª ediz.), Sirac., 1908, p. 88 s.). POLA (Stancovich P., *Dell'anf. di Pola, dei gradi marmorei del medesimo,* ecc., Venezia 1822, con 8 tavole; Gnirs A., *Pola, Funde: Amphitheater,* in: *Mitth. der Central-Commission zur Erfoschung,* ecc., 1909, coll. 138-139; Id., *Forschungsergebnisse aus dem südlichen Istrien, III Das Amph. in Pola,* in: *Jahreshefte des Oesterr. Arch. Inst.*, 1910, Beiblatt, coll. 105 e 106.

È questo il caso dell'anfiteatro di Albano.

5° Anfiteatri completamente costruiti: sono la maggior parte e basterà citare per tutti gli anfiteatri di ROMA (Colosseo e Anfiteatro Castrense) e di VERONA, i quali sono troppo noti per doverne dare la bibliofirafia.

(1) *Edifizi di Roma Antica,* VI, tav. LVIII.

(2) Cfr. Mancini G., *Scavi nell'anfiteatro di Albano,* in: *Studi Romani,* II (1914) p. 231.

il tracciato della moderna via di circonvallazione di Albano verso nord e sboccando nell'Appia presso S. Rocco (1).

Un' altra via univa l' anfiteatro con le costruzioni centrali della villa di Domiziano. Parte di questa via era già stata rintracciata dallo Stevenson e da me fra il convento dei Riformati e la cappella Barberini (2) e segnata nella tavola XII della parte III del lavoro citato sulla *Villa di Domiziano*. Durante l'estate 1921 se ne è ritrovato il proseguimento preciso fra la cappella Barberini e i Cappuccini di Albano. Nel ripulire dagli sterpi la scarpata meridionale della Galleria di Sopra, confinante con l'oliveto già di Propaganda Fide, ora di una cooperativa agricola di Albano, sono venuti in luce vari poligoni in posto che provano aver seguito la via antica un percorso esattamente confinante e parallelo alla via moderna, ma situato più in alto di circa un metro e mezzo. La via, che partiva dai pressi del teatro della villa e seguiva quasi la dorsale del colle, passando vicino al palazzo e alle conserve d' acqua di Propaganda Fide, si riuniva poi con quella di *Malaffitto* che sboccava nella via Trionfale (3) presso le *Quattro Strade*.

Studiamo ora in particolare i due ordini di fornici sostruttivi della cavea.

Primo ordine (TAV. V-VI)

I. — Vomitorio occidentale, già descritto.

II. — Questo e il fornice XXI sono i soli della semielissi meridionale, che, a causa della chiusura affrettata dello scavo, sono rimasti interrati. Era forse occupato da una scala destinata alla *praecinctio* della cavea, per simmetria col fornice V.

III. — E' cavato in gran parte nel terreno naturale e nel resto costruito con muri a blocchetti di peperino. Era in origine una semplice camera sostruttiva, chiusa nel fondo con un muro rettilineo, che fu poi tagliato ad abside quando divenne oratorio cristiano (cf. fig. 29). La volta è caduta. Per l' adattamento ad oratorio cristiano, v. paragrafo 10. Sosteneva forse una delle *scalae* dei meniani, come la maggior parte degli altri fornici chiusi. Misure: lungh. m. 8.90; largh. mass. m. 7.72, min. 2.98.

IV. — E' anch'esso chiuso e costruito soltanto a blocchetti di pepeperino con qualche filare laterizio nella parete di fondo. Rimane solo la parte anteriore della volta a sesto pieno. I mensoloni di peperino, che sono incastrati nelle pareti laterali, poco al di sotto della volta, indicano probabilmente l'uso di un soppalco in legno per ripostiglio di materiale. E' ancora in parte interrato nel fondo.

Misure: lungh. m. 11.80, largh. mass. m. 4.45, min. 2.95.

(1) G. Lugli, *La villa di Domiziano sui colli Albani*, Parte Prima, in: *Bull. Com.*, 1917, pag. 54.

(2) *La villa di Domiziano*, parte II, in: *Bull. Com.* 1918, p. 3 e n. 3. Cf. anche parte I, in: *Bull. Com.* 1917, p. 54.

(3) *La villa di Domiziano*, parte III, in: *Bull. Com.* 1919, pag. 157.

V. — Scala di accesso al primo meniano; rimane la ossatura dei gradini e qualche tratto di rivestimento con lastre di peperino; la volta è caduta, come anche una parte delle pareti presso l'ingresso. La costruzione è: nella parete di destra, a specchi di tufelli con ricorsi laterizi di 6 filari; e in quella di sinistra, a tufelli e mattoni alternati. Dalla scala principale si stacca a sinistra un braccio secondario che sale al secondo piano (v. fornice IV). Larghezza media m. 3.96.

VI. — E' diviso in due ambienti da un grosso muro mediano con arco in tegoloni e corda di m. 1.17. Il primo ambiente (VI a) nel quale si entra oggi da una apertura cuneata all'infuori, in origine soltanto per la luce (1), è quasi quadrato, con la larghezza di m. 3.30 e la lunghezza di m. 3.45. Il secondo invece (VI b) si restringe a cuneo fino alla parete di chiusura che è di m. 1.70. Rimane la volta intera in ambedue. L'ingresso antico è nella parete destra del secondo ambiente in comunicazione col VII corridoio; sono state rimesse in luce le due spallette dei muri. E' assai curiosa, e spiegabile sino ad un certo punto, la varietà di costruzione delle pareti: la parte alta di ambedue gli ambienti e del muro di tramezzo, è a strati alternati di peperini (blocchetti squadrati di peperino) e di mattoni; il muro di fondo del secondo ambiente è in specchi di peperini con fasce di laterizi di 6 filari ciascuna; e la parte inferiore è di soli peperini.

Il primo ambiente (VI a) presenta i soliti modiglioni incastrati nel muro, ma solo nella parete di destra, nella quale si nota anche una risega di fondazione presso l'angolo esterno, che è servita a stabilire il piano odierno. Nessun altro indizio però che quello fosse il piano antico, anzi, approfondito lo scavo presso la parete di tramezzo per oltre due metri, si è visto che il paramento proseguiva anche al di sotto. Il terreno di riempitura era composto di scaglie di roccia viva senza altro materiale di scarico. La difficoltà del lavoro entro un ambiente così angusto ha impedito di proseguire la ricerca per riconoscere fino a quale profondità sia stata tagliata la roccia; ma è probabile che ciò sia avvenuto per la costruzione del cunicolo sotterraneo di scolo delle acque che passa più di 5 metri al di sotto del piano odierno.

A quale uso servì questa stanza dall'apparenza così strana? Si deve notare innanzi tutto che la stanza non ha porte; quella per cui si entra oggi dall'esterno era una semplice ferritoia, chiusa fino ad una certa altezza. L'altra apertura che comunica col secondo vano è rialzata di quasi un metro e non ha gradini; ha invece un piano inclinato verso l'esterno, per cui si dimostra costruita con l'intenzione di renderla isolata e ben munita. Si può affermare con certezza che questa stanza, angusta ed oscura, servì per custodirvi le bestie feroci, le quali, al momento dello spettacolo, venivano fatte uscire per mezzo di un ponte levatoio in legno e avviate verso il corridoio VII e di qui sull'arena.

(1) È stata restaurata con esattezza dall'ingegnere Salustri seguendo l'invito dei muri: misura m. 1.50 di larghezza interna e m. 0.60 di larghezza esterna.

Infatti nel vano della scala che comunica col corridoio VII si notano due fori, al livello del corridoio medesimo, destinati a impostare un cancello, che chiudeva contemporaneamente anche il secondo tratto della scala composto di 13 gradini e che immetteva nel corridoio sotterraneo dell'arena.

In tal modo si può dire che quasi tutto il movimento di belve e di materiali, necessario agli spettacoli, si svolgeva attraverso i due fornici VI e VII, adattati secondo le esigenze con sistemi mobili in legname.

Non è per un caso che questo ambiente VI a si trova proprio sopra il cunicolo di scolo delle acque, poichè ciò facilitava grandemente lo spurgo dei detriti delle belve.

VII. — E' aperto per tutto il senso della lunghezza di m. 23.35, fino al podio; quivi alcuni blocchi di pietra in sporgenza formavano gli stipiti di una stretta porta che dava sull'arena, chiusa anch'essa con una transenna mobile. La larghezza del corridoio, verso il podio, è di m. 2.13, mentre all'imboccatura esterna è di m. 3.36.

Nelle pareti presenta due aperture: a sinistra l'ingresso al VI corridoio, già visto; a destra una scala larga m. 1.81, a due rampanti di 5 gradini ciascuno, il secondo dei quali conduce direttamente al pianerottolo del podio.

La costruzione è duplice: nel basso è a specchi di m. 1.20 circa di peperini, con strati di 6 laterizi; in alto è a laterizi e tufelli alternati. A 3 metri dal piano ha i soliti modiglioni nelle pareti, distanti m. 1.08, in questo caso però non credo che servissero per un soppalco, bensì per una semplice decorazione, essendo questo corridoio uno dei principali di accesso al podio. Nei secoli della decadenza furono scavati nelle pareti molti loculi sepolcrali a più ordini successivi, che hanno relazione con la cappella cristiana del fornice III.

La volta era divisa in due parti: la prima era a botte, disposta orizzontalmente, e sopportava un secondo piano; la seconda era imbutiforme, seguendo la linea obliqua della cavea. Verso la metà del corridoio si nota in ambedue le pareti una ripresa di costruzione (1).

VIII. — E' occupato da una scala a vari ripiani che conduce con un braccio transverso sulla volta del fornice seguente. Restano interi soli pochi gradini col piano formato da grosse lastre di peperino. La costruzione delle pareti è a peperini e mattoni alternati. Si notano anche in esse loculi scavati per uso cimiteriale.

La volta è completamente caduta; nella parete di sinistra è incastrato un modiglione di peperino. Questo fornice ha la caratteristica di essere di forma rettangolare e non trapezoidale e di essere largo soltanto m. 2 circa.

IX. — Fornice semplicemente sostruttivo è adibito a magazzino: presenta infatti i soliti mensoloni di peperino nelle pareti, all'altezza di circa m. 3 e alla distanza di

(1) Fra il VII e l'VIII fornice, alla distanza di m. 2.25 dal muro esterno dell'elissi era un murello di una casetta medievale, poggiato soltanto sulla terra di riempimento, e che perciò si dovè demolire.

m. 1.20. Ma i mensoloni furono collocati forse troppo in alto e allora furono scalpellati e il soppalco in legno fu incastrato nelle pareti laterali alquanto al di sotto; nella parete di fondo esso fu poggiato invece su di una risega del muro alla stessa altezza.

La costruzione è in soli blocchetti di peperino tagliati grossolanamente. La volta è intera; all'ingresso il piano è rialzato con una soglia, larga quanto i pilastri del fornice. Nella parete di destra è una apertura posteriore. Misure: lungh. m. 11.72; largh. mass. m. 3.95; min. 2.98.

Fig. 17. — Esterno dei fornici XIII e XIV.

X. — Identico per uso e per costruzione al precedente, con lo stesso incasso nelle pareti, sotto i mensoloni, per fissare il soppalco. Conserva quasi tutta la volta, tranne l'arco d'ingresso che giace riverso dinanzi al fornice stesso, bell'esempio della perfezione raggiunta dai Romani nella consistenza della muratura. (fig. 15 e 16).

Misure: lungh. (non completa) m. 11.15; largh. mass. (idem) m. 2.96; min. 26.9.

XI. — Identico al IX e al X e con la volta benissimo conservata. Esso però subì una trasformazione in età posteriore: il piano originale fu distrutto e, dopo avervi scavato tre fosse, fu rialzato di oltre un metro; anche la soglia fu rialzata e a ridosso della parete di destra fu costruito un murello, largo cm. 60, con una cunetta intonacata al di sopra. Si tratta di una latrina, adattata postermente nel fornice, mentre le fosse ricordate servivano da pozzi neri. L'arco d'ingresso e la parete di sinistra sono stati rafforzati con muro moderno.

Misure: lungh. m. 11.45; largh. mass. 3.62; min. 2.98.

XII. — E' occupato da una scala che saliva con un braccio transverso sulla volta del fornice XI (v, II ordine). La costruzione è nella prima parte a peperini e nella seconda a peperini e mattoni. La volta manca, ma se ne vede un accenno presso l'ingresso e doveva essere divisa in due tratti ad altezze differenti per la forma della scala.

XIII. — Si trova alla metà precisa della cavea e imbocca regolarmente con l'asse minore. Data la sua posizione è uno dei più uniformi, misurando m. 3.05 di larghezza, all'esterno, e m. 2.38 presso il podio; la lunghezza è di m. 23.05 fino al muro del podio. Va con leggero pendio scendendo verso il palco imperiale finchè arrivato al disotto di questo si divide in due bracci, forniti di scale (1) a doppio rampante, che immettono ai

Fig. 18. — Semicolonne del fornice XIV.

lati destro e sinistro del palco. Sul fronte del podio, era chiuso con un murello, di cui resta al posto un solo blocco. Il basso diaframma che lo seziona in due subito dopo le scalette, formato di 3 blocchi male squadrati di peperino, è un adattamento più tardo. La volta è costruita a tre riprese successive e digradanti: il primo tratto è lungo m. 7.43, il secondo m. 6.15, e il terzo m. 9,45. In quest' ultimo poggia il palco imperiale, mentre sul secondo si trova una stanza rettangolare, in comunicazione col palco, al quale serviva di recesso, prendendo luce da una finestrella aperta nel corridoio (fig. 17). La costruzione è anche qui irregolarissima: si alternano a distanze ineguali strati di mattoni con strati di peperini e all'altezza dell'imposta del secondo tratto di volta è un filare di bipedali (cf. fig. 27).

(1) Si compongono di 6 gradini per ogni rampante, lunghi m. 1.70, alti e larghi 0.30, costruiti a blocchetti di peperino.

XIV. — E' caratterizzato all'esterno da due eleganti semicolonne in laterizio (fig. 18) con base attica, composta di un plinto basso, di un grande toro, di un trochilo e di un toro minore. Le semicolonne poggiano sopra due grossi blocchi parallelepipedi di peperino che fanno da zoccoli ai due pilastri. Mentre il corridoio precedente, discende, questo è quasi in piano, per una lunghezza di m. 12.10, e termina con una comoda scala (fig. 19) di 12 gradini di peperino, che conduce all'estrêmo destro del palco imperiale. La larghezza si va restrin-

Fig. 19. — Scala del fornice XIV.

gendo da un massimo di m. 2.40 ad un minimo di m. 1.97. La volta è tutta caduta. La costruzione è a fascie di 6 laterizi ogni m. 1.18 di tufelli.

Dall'esame della muratura risulta che le due mezze colonne laterizie, con la porzione di muro che loro si riferisce, e le basi di peperino, sono state aggiunte al muro di spalla, che è stato in parte tagliato per far posto a loro (cf. fig. 27) e rappresentano quindi un rifacimento posteriore. Perchè, probabilmente, ciò sia accaduto vedremo parlando del *pulvinar*.

XV. — A metri 7.17 dall'ingresso dopo un tratto in leggera salita, pavimentato con lastroni di peperino, si trova un'alta scala, anch'essa di peperino che conduce al secondo meniano — I gradini (m. 0.29 × 0.29) sono più alti di quelli del corridoio vicino, per il maggiore dislivello da superare; è leggermente a cuneo, restringendosi da m. 2.50 a m. 1.97. La costruzione delle pareti è irregolare: la parete di sinistra è a soli peperini, tagliati poco

accuratamente, quella di destra è a peperini e laterizi alternati. La volta è caduta; ma, come in tutte le altre scale, era probabilmente a due riprese.

XVI. — Chiuso nel fondo e quindi adibito soltanto a ripostiglio (fig. 20). L'arco di ingresso forma all'interno una risega che allarga il corridoio da m. 2.51 a m. 3.38. Il

Fig. 20. — Esterno dei fornici XVI, XVII e XVIII.

muro di fondo è della larghezza degli altri simili, cioè di m. 3.40. Nella cortina a peperini delle pareti si trovano a rade distanze alcuni strati di un sol mattone. E' caduta parte della volta: sotto l'imposta di essa sono i modiglioni di peperino, alla distanza di m. 1.19 uno dall'altro. Nella parete di destra si nota la risega di fondazione più alta che in quella di sinistra.

XVII. — Occupato nell'ultimo tratto da una scala che gira sul corridoio XVI, conducendo sul secondo meniano. Muri a soli blocchetti di peperino di cattiva fattura. Buona parte della volta caduta. Larghezza dall'ingresso m. 2.53 (fig. 20).

XVIII. — Chiuso nel fondo a m. 9.80 dall'ingresso; i piedritti dell'arco esterno hanno uno spessore di m. 2.73, che rappresenta, presso a poco, come già si è detto, la larghezza del portico che correva in alto all'anfiteatro (fig. 20).

In epoca posteriore alla sua costruzione l'ingresso fu rialzato con un muro di peperini per l'altezza di m. 1.10 e in conseguenza fu rialzato anche il piano interno per eguale altezza. E' questo un fatto che va messo in relazione con il supposto innalzamento del vomitorio orientale e indica una modificazione del livello esterno, in una età posteriore, ma non molto, alla costruzione originale, per motivi che lo scavo non ultimato ha lasciato ignoti.

Sotto l'imposta della volta, conservata per intero, si vedono i soliti modiglioni serviti per costruire la volta stessa; l'apertura che comunica col fornice XIX è moderna; la muratura delle pareti è in soli blocchetti di peperino, senza mattoni.

XIX. — Chiuso come il precedente; la cortina in peperini è stata in gran parte scalpellata; la volta è rimasta solo presso l'ingresso e sul fondo. Ha subìto anch'esso rifacimenti in età posteriore, mediante la chiusura dell'ingresso con un muro di peperini e l'innalzamento del piano interno fino quasi all'altezza dei modiglioni, che iniziano la spinta della volta. Il vano che si vede oggi nella parete di destra era in origine occupato da una scala che partiva dal fornice n. XX (vedi).

Misure: luce del fornice d'ingresso m. 2.60; lungh. m. 10.20, di cui m. 2.90 costituita dai pilastri del fornice; largh. mass. m. 3.20; min. 2.90.

XX. — Era uno dei fornici più importanti di questa parte della cavea, perchè forniva contemporaneamente la comunicazione al II meniano, mediante una bella scala di 6 gradini di peperino costruita nel fondo, e al portico del piano superiore, mediante una seconda scala, aperta nella parete di sinistra, che saliva sulla volta del fornice XIX, anch'essa foderata con lastre di peperino.

Durante lo scavo si notò all'altezza di m. 0.95 circa, un piano durissimo, costituito da scaglie di peperino e malta, che si deve attribuire ad una superfetazione più tarda. In corrispondenza era stata richiusa con un murello di cattiva fattura la scala più prossima all'ingresso, che fu resa perciò impraticabile.

La muratura è a mattoni, e peperini alternati. La volta manca completamente. Misure: lungh. fino alla scala m. 10.20; largh. mass. m. 2.85; min. 2.40

XXI. — E' un ambiente senza funzioni speciali, rimasto interno per le esigenze del vomitorio orientale, nel quale si apriva l'unica porta di comunicazione. La pericolosa situazione della volta di detto vomitorio, un pilone della quale poggia proprio sopra l'arco della porta, errore imperdonabile dell'architetto, ha impedito lo scavo dell'ambiente, non essendo stato possibile per allora di eseguire il complicato restauro della volta del vomitorio. La partenza improvvisa dei prigionieri di guerra adibiti allo scavo, impedì anche di fare qualche viaggio esplorativo, sia in questo ambiente come nel XXII, allo scopo di riconoscere il piano antico.

XXII. — Si conosce soltanto lo sbocco sul podio, (fig, 21), il che dimostra che era un corridoio aperto per tutta la lunghezza come il VII, ma è completamente ostruito l'altro sbocco, che secondo la ricostruzione grafica (v. tav. II) verrebbe a coincidere verso la metà del vomitorio XXIII.

Per i motivi esposti poco fa non sappiamo come fosse risolta la differenza di piano fra l'interno e l'esterno; presso l'arena è sterrato un breve tratto, poi si vede un murello di blocchi di peperino che lo ostruisce fino ad una certa altezza e che regge la terra di riempimento: la volta appare in cattive condizioni.

Fig. 21. — Sbocco del fornice XXII nell'arena.

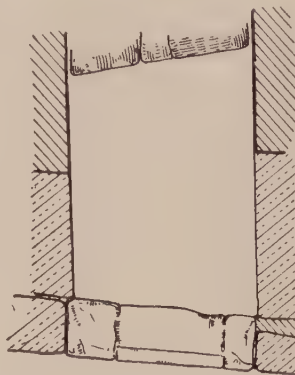
XXIII. — Vomitorio orientale, già descritto.

XXIV — XXV — XXVI — XXVII. — Si estendevano ad oriente del vomitorio XXIII che formava per tutti la parete di fondo e avevano accesso soltanto dall'esterno. Non si vedono oggi altro che alcuni tratti dei muri divisori che escono fuori dalla terra che li ricopre per vari metri di altezza (cf. tav. V-VI).

Il giro esterno dell'anfiteatro è quì tagliato dalla via provinciale.

XXVIII. — E' il fornice subito a fianco del vomitorio XXIII, ma a causa della natura dell'anfiteatro è composto di una stanza trapezoidale presso l'arena, dalla quale si accedeva ad un'altra stanza più arretrata, in asse col fornice XXVII.

E' questo l'ultimo ambiente scavato e si è voluto anteporre ai n. II, IV e XXII per avere un'idea del modo come proseguisse il monumento in questa seconda metà, così caratteristica per la sua posizione sul dorso della collina. E' costruito a strati di mattoni e di peperini ed è fornito di una bella soglia in peperino, tagliata in curva secondo il giro della arena. Al di sopra dell'ambiente descritto si trova una camera in forma di trapezio (XXVIII b) scavata in gran parte nella roccia, di cui non si vede l'ingresso a causa del forte interro.

XXIX. — In questo sito, ove oggi la terra ha coperto tutto, il Piranesi (1) disegna due stanze sullo stesso asse: la prima, vicino all'arena, con la volta in piano, e la seconda con la volta obliqua, all'imposta della quale si trovano i consueti modiglioni. A ridosso della parete divisoria egli disegna un trombino verticale, che si innalza oltre l'estradosso delle volte; poichè egli parla nel testo dichiarativo alle tavole di un cunicolo che immetteva l'acqua nell'anfiteatro da questo versante, è probabile che sia questo. Ma ne riparleremo nel capitolo delle acque (c. 8).

(1) *Opere complete*, XI, tav. X pianta, tav. XI sezione.

Questa parte dell' anfiteatro non è certo priva d'importanza e merita un giorno di essere scavata interamente.

XXX. — E' in forma di camera trapezoidale situata ad una certa distanza dalle precedenti e ancora interrata. Nella parete di fondo si vede un foro praticato recentemente per lo scolo delle acque della via superiore e che è stato preso per errore come l' antico cunicolo di immissione dell'acqua.

La forma di questi ultimi ambieni descritti ci fa supporre che in questa seconda metà della cavea fossero soltanto alcune camere scavate nella roccia, o costruite ove la roccia mancava, come nella precedente, per uso di recesso agli spettatori in caso di pioggia e situate a distanze ineguali ove le condizioni del terreno lo favorivano.

XXXI. — Nelle piante del Piranesi, dell'Angelini e del Canina, citate al principio della presente relazione, è disegnato un grande ambiente, l'*editoris tribunal* (1) proprio di fronte al podio imperiale, coperto in antico con mezza volta digradante verso l'interno dell'anfiteatro. Oggi al posto di questo ambiente si vede soltanto una depressione che ricorda le ricerche eseguite forse dai monaci di S. Paolo nel 1704, di cui parlò il Piranesi.

* * *

Riassumendo, le funzioni dei singoli fornici si possono raggruppare così:

1. — Conducevano alla arena e sul podio i fornici: I, VII, XXII (?), XXIII.

2. — Conducevano sul palco imperiale i fornici XIII e XIV.

3. Conducevano alla *praecinctio*, che distingueva il primo dal secondo meniano, i fornici: II (?), V, VIII, XII, XV, XVII, XX.

4. — Conducevano al portico del secondo ordine i fornici: VIII, XII, XX, e forse V e XVII.

5. — Fornici chiusi: III, IV, IX, X, XI, XVI, XVIII, XIX, XXI.

Secondo ordine (tav. VII)

Non sopra a tutti i fornici è rimasto il secondo piano e non in tutti era formato allo stesso modo, onde ne derivava una grande irregolarità nell'aspetto esterno, non certo di bell'effetto estetico.

Nei due vomitori il secondo piano mancava a causa della maggiore luce degli archi; così i fornici dal XXIV in poi, essendo collocati in posizione elevata per l'ascesa del colle, facevano già essi da secondo piano; di modo che la sola parte della cavea, compresa fra i fornici II e XX, aveva due ordini di archi.

I fornici del secondo piano erano tutti comunicanti fra di loro per mezzo di aperture laterali, in guisa da formare una specie di corridoio lungo tutto il monumento (*aditus*)

(1) Cf. Daremberg et Saglio, *Dictionnaire*, I, 1 p. 245.

Abbiamo visto però che col fornice XIII, destinato al palco imperiale, si iniziava un dislivello di piano di oltre tre metri (da 8.90 a 12), che obligava a rendere più bassi i fornici del piano superiore.

Una zona di muro pieno di notevole spessore, interposta fra il primo e il secondo ordine, doveva servire a mascherare la forte disparità dei piani, allo stesso modo come un alto muro doveva formare la cornice di tutto il monumento al di sopra del II ordine di fornici, portando il limite superiore, tanto dalla parte meridionale della cavea, come dalla parte settentrionale ad un unico livello.

Fig. 22. — Ambienti del secondo piano sui fornici X e XI.

Qualche osservazione particolare possiamo fare sui seguenti fornici:

III e IV — Il muro che li chiude verso l'esterno dimostra che le aperture erano ristrette ad una semplice finestra per dare luce all'ambiente retrostante. Forse dobbiamo riconoscere la causa di questo fatto in una eccessiva prudenza del costruttore che volle offrire una maggior consistenza al fianco meridionale del vomitorio n. I.

IX. — La scala proveniente dal fornice VIII saliva su questo ambiente e per suo mezzo dava comunicazione: da una parte, ai fornici compresi fra il II e l'VIII, e dall'altra ai fornici X e XI, permettendo di ridiscendere per la scala situata nel fornice XII.

L'ambiente superiore del fornice IX ha la stessa pianta e le stesse misure dell'ambiente inferiore e ambedue avevano come limite interno il muro della *praecinctio*, che distingueva il primo dal secondo meniano. La costruzione è a strati alternati di peperini e di mattoni.

XI e XII. — Il fornice XI era particolarmente importante perchè aveva un triplice scopo (fig. 22): immetteva alla *praecinctio* ora ricordata, formava il giro coi fornici VIII, IX, e X, e infine dava accesso al braccio più alto del corridoio, che si iniziava col fornice XIII. L'accesso avveniva passando prima per il fornice XII e salendo poi la scala situata nello spessore del muro intermedio fra questo e il XIII, muro costruito a guisa di un'enorme pilone per consolidare le diverse spinte delle volte nel punto di cambiamento di piani.

La costruzione di questo ambiente è uguale al IX e al X, e in genere a tutta questa parte del secondo ordine, che si dimostra un po' più regolare, struttivamente, dell'ordine inferiore. La muratura infatti è a mattoni e peperini alternati: i gradini sono rivestiti con

lastre di peperino, solo in parte conservate, e con grossolano mosaico bianco sembra che fosse rivestito il pavimento.

XIII. — Siamo sul corridoio principale d'accesso al podio imperiale: da questo fornice fino al XIX incluso si estendeva, a quanto sembra senza interruzioni, il secondo tratto del portico del II piano al livello di circa metri 12 dal punto di misurazione, cal-

Fig. 23. — Scala del secondo piano sui fornici XII e XIII.

colato alla soglia esterna del vomitorio occidentale. La scala che vi conduceva dal fornice XII è conservata soltanto per metà (fig. 23) ed il piano esatto del fornice è oggi perduto. Sembra che da questo partisse un'altra scala (cf. sezione del corridoio XIII alla fig. 27) che saliva, forse con due rampanti, al portico terminale della cavea, perchè si vede al di sopra del palco imperiale una stanza che ha tutta la forma di un sottoscala.

Da questo fornice al XIX non si è potuta eseguire alcuna opera di ripulitura della parte superiore del monumento.

XIX e XX. — Il fornice XIX segnava il termine del porticato del secondo piano, perchè da questo, per mezzo di una scala, si scendeva al fornice XX, che dava contemporaneamente accesso alla *praecinctio* intermedia della cavea. E' interessante il modo come è piantata la scala sulla volta del fornice XIX, guadagnando un dislivello di circa 4 metri; è interessante anche notare che il pavimento del fornice XX si trova a m. 8.26 sulla sulla quota base, cioè presso a poco all'altezza del portico del II piano, nel tratto compreso tra i fornici II e XII (m. 8.90). Quindi in questo secondo tratto i fornici del secondo piano (dal XIII al XIX) erano più bassi di quattro metri in confronto di quelli del primo tratto.

6. — PULVINAR.

Il podio imperiale sorgeva nel posto d'onore, cioè nel centro della semielissi meridionale e nella immediata prossimità dell'arena. Due corridoi vi davano accesso, il XIII e il XIV, ma è curioso che l'accesso principale non era nel XIII, situato nel mezzo della elissi, in prosecuzione dell'asse minore, bensì nel XIV, situato alla sua destra. Eppure il corridoio di mezzo era molto più adatto e più sontuoso, anche prescindendo dalla simmetria che lo imponeva; esso è più largo del vicino e di fattura assai più accurata: è fornito, come si è visto, di due graziose scale che ne rendono la costruzione assai armonica e degna di un ingresso d'onore.

Al contrario il XIV è più angusto e più trascurato; per di più, come si è già detto, le testate in laterizio e le semicolonne sono una aggiunta posteriore, che potremo datare quando avremo datato la costruzione originale del monumento; ma possiamo dire fin d'ora che questo sistema non si conviene certo all'età florida dell'impero romano, nè ad una villa così ricca di marmi e di decorazioni come quella di Domiziano, al quale il monumento viene comunemente attribuito.

Tutte queste particolarità permettono di asserire con ogni certezza che il fornice XIII fu il vero primitivo accesso al palco dell'imperatore e, data la sua posizione caratteristica, non ebbe bisogno di un contrassegno particolare, mentre invece il fornice XIV fu un accesso di ripiego, fatto per necessità speciali.

La ragione di questo cambiamento fu dettata da un motivo del tutto pratico: qualche imperatore, avendo bisogno per la sua corte di un palco più grande, visto che le due scalette laterali, che sboccavano proprio nel mezzo del palco imperiale, toglievano con le loro aperture troppo spazio (fig. 24) pensò di farle chiudere e di servirsi della sola scala del fornice XIV, che conduceva alla parte posteriore del palco.

In origine, al palco imperiale bastava solamente quel tratto compreso fra gli sbocchi delle scalette e il muro di fondo, essendo la parte anteriore occupata da un terzo ram-

pante delle scalette ricordate; in seguito con la chiusura delle due scalette (1) fu esteso il pavimento fino al podio, magari dividendolo a causa del dislivello in due gradini, e fu così ampliato il *pulvinar* di quasi il triplo (fig. 25). Fu allora che per indicare che l'accesso non era più dal fornice XIII, come di rito, ma dal seguente, fu distinto quest'ultimo con le due semicolonne di laterizi.

arena

Fig. 24. — Pianta del palco imperiale.

Sul palco imperiale restano ancora alcuni avanzi del pavimento in grossi lastroni di peperino e un avanzo di gradino, l'unico rinvenuto finora in tutto l'anfiteatro, che ci dà un'altezza di m. 0.44, per una lunghezza di m. 0.60. Ma trattandosi del palco imperiale, ove naturalmente l'ampiezza dei sedili era maggiore, non possiamo fondare su di esso un calcolo circa gli altri gradini della cavea, pur corrispondendo, come vedremo, la sua altezza con le misure comuni ai sedili di tal genere di edifici.

7. — CAVEA.

Poco o nulla rimane della divisione della cavea in *cunei* e *meniana*, essendo essa stata in ogni tempo il primo cespite di devastazione. Quivi i lavori odierni non hanno avuto altro scopo che quello di ripulire dal terriccio e dagli sterpi la nuda muraglia, privata ormai di ogni rivestimento (fig. 26).

In tali condizioni è difficile poter riconoscere almeno nelle linee generali l' aspetto della cavea. Soltanto dai resti descritti delle scale di accesso, si può arguire che fosse distinta in due *maeniana,* cioè in due ordini di gradini; tra un piano e l'altro, cioè tra il *maenianum primum superius* e il *maenianum secundum inferius* correva un largo pianerottolo *(praecinctio)* dal quale partivano le altre gradinate *(scalae)* che conducevano ai sedili.

(1) Le volte delle scalette furono trovate distrutte, ma furono ricostruite sotto gli ordini del prof. Pasqui per consolidare la costruzione del palco imperiale.

Il sito della *praecinctio* è indicato dal muro che divide quasi tutto il piantato del monumento, nel senso della circonferenza, in due parti eguali e serve da muro di fondo

Fig. 25. — Il palco imperiale visto dall'arena.

a tutti i fornici chiusi; infatti su di esso terminavano le scale dei fornici destinati alla *praecinctio* medesima.

Quante erano le *scalae* che davano l' accesso ai vari *gradus* della cavea? Nessun avanzo si nota nella parte sinora scoperta della cavea, per cui dobbiamo procedere per induzioni. Naturalmente le scale non potevano essere stabilite che sui fornici chiusi e ammettendo che vi fosse, almeno una volta tanto, una certa simmetria si può supporre che fossero collocate sui fornici III, VI, IX, XII, XVI, XVIII, XXI e XXIV, e cioè una scala

Fig. 26. — Interno del monumento dopo lo scavo.

ogni tre fornici; (1) questa ipotesi trova conferma nelle scale che conducevano alla precinzione, le quali si trovano tutte alla sinistra dei fornici suddetti e precisamente nei fornici II (?) V, VIII, XI (diramato dal XII), XV, XVII e XX.

E' probabile che sui fornici situati alla destra dei primi, distinti coi numeri: IV, VII, X, XIII, XVI, XIX, XXII e XXV, fossero poggiate le scale che conducevano alla parte più alta del secondo meniano *(maenianum secundum superius)* e quindi alla grande loggia su-

(1) Il XVI teneva il luogo del XV, spostato a causa del doppio accesso al podio imperiale,

periore, separata dalle gradinate sottostanti mediante uno zoccolo *(balteus?)* di cm. 60 o 90 di altezza (1).

E' stato un problema per gli scrittori che si sono occupati dell' anfiteatro, il ricercare quante file di sedili contenesse la cavea e quindi quanti fossero gli spettatori. Nella citata *Relazione* del 1704 dei Monaci della Abbazia di S. Paolo, sono enumerati 30 gradini; tale calcolo, come da loro stessi è scritto (2) fu fatto da Leone Battista Alberti e confermato dal Giacovacci nel suo manoscritto sulle Antichità di Albano; vedremo fra poco come il calcolo sia esatto.

Il Giacovacci dà anche la misura dei gradini, che è la più comune per tali luoghi destinati agli spettacoli, cioè m. 0,444 di altezza per m. 0.592 di profondità (piedi romani 1 e mezzo per 2), nella quale profondità dobbiamo calcolare il corpo di un uomo seduto, più i piedi dello spettatore che siede sopra di lui (3).

La larghezza dei sedili, non avendo i *gradus* alcun segno di divisione fra un posto e l' altro, non si può accertare; possiamo però fissarla ad una media di m. 0.444, tenendo presente la misura antica di 1 piede e mezzo, secondo il criterio seguito dall' Huelsen per il Colosseo (4).

Ora la cavea del nostro anfiteatro non è, veramente, conservata per intero, ma si può misurare con un semplice calcolo geometrico (fig. 27): conosciamo infatti la lunghezza della base che è in media di m. 23 50, e l' angolo formato dalla cavea sulla base che è di gradi 37; l' altro angolo formato dalla parete esterna dell' edificio sulla base è naturalmente di 90 gradi. In tal modo è facile calcolare le misure degli altri due lati che risultano di m. 29.50 per la cavea e di m. 21 circa per la parete esterna.

(1) Si avrebbero così ogni tre fornici, salvo le interruzioni dovute alla asimetria della pianta, tre scale: una destinata al I meniano, una al II e alla terrazza superiore, e una di comunicazione fra un meniano e l'altro.

(2) « La pianta che si è copiata da manoscritto, è stata formata sul luogo stesso con la scala delle misure che abbiamo procurato ritrarne fra quelle rovine per via di varie ispezioni. L'aja, o cavea, o arena è ellittica; e mostra di avere nel diametro maggiore dell'ovato palmi 300 e nel minore palmi 200. Intorno a questa girano 30 ordini di gradini (quanti il Giacovacci scrisse essere stati, dugent'anni allor facevano, purgati allor dagli stessi dal famoso Battista Alberti, fiorentino; e quanti mostrano anche oggidì i profili che restano delle altezze): i quali servivano di sedili, ognuno di esso largo di 2 palmi romani, alto 1 e mezzo, come si vede in quella parte che resta ancora preservata dalle ingiurie dei tempi nel vivo sasso del colle, ove a forza di scalpello fu incisa quella metà del giro ove il dorso del colle meno elevato non alza tanto le rupi che basti a intagliare in esse i gradini, veniva sostenuta da grosse muraglie dirette al centro che terminavano coi saldi pilastri delle volte esteriori. Sopra di queste volte posava il portico attorno ai gradini a cui corrispondevano di larghezza 40 palmi (compreso il massiccio dei pilastri) e 70 palmi occupava la pianta dei sedili ».

(3) Fa eccezione il vicino teatro della villa Barberini, nel quale i sedili hanno una profondità di m. 0.73 (= 2 piedi e mezzo) che si spiega col maggior lusso e quindi con la maggiore comodità che si volle dare all'edificio (cf. *Bull. Com.* 1918, p. 44, fig. 31, B).

(4) *Bull. Com.* 1894, p. 319.

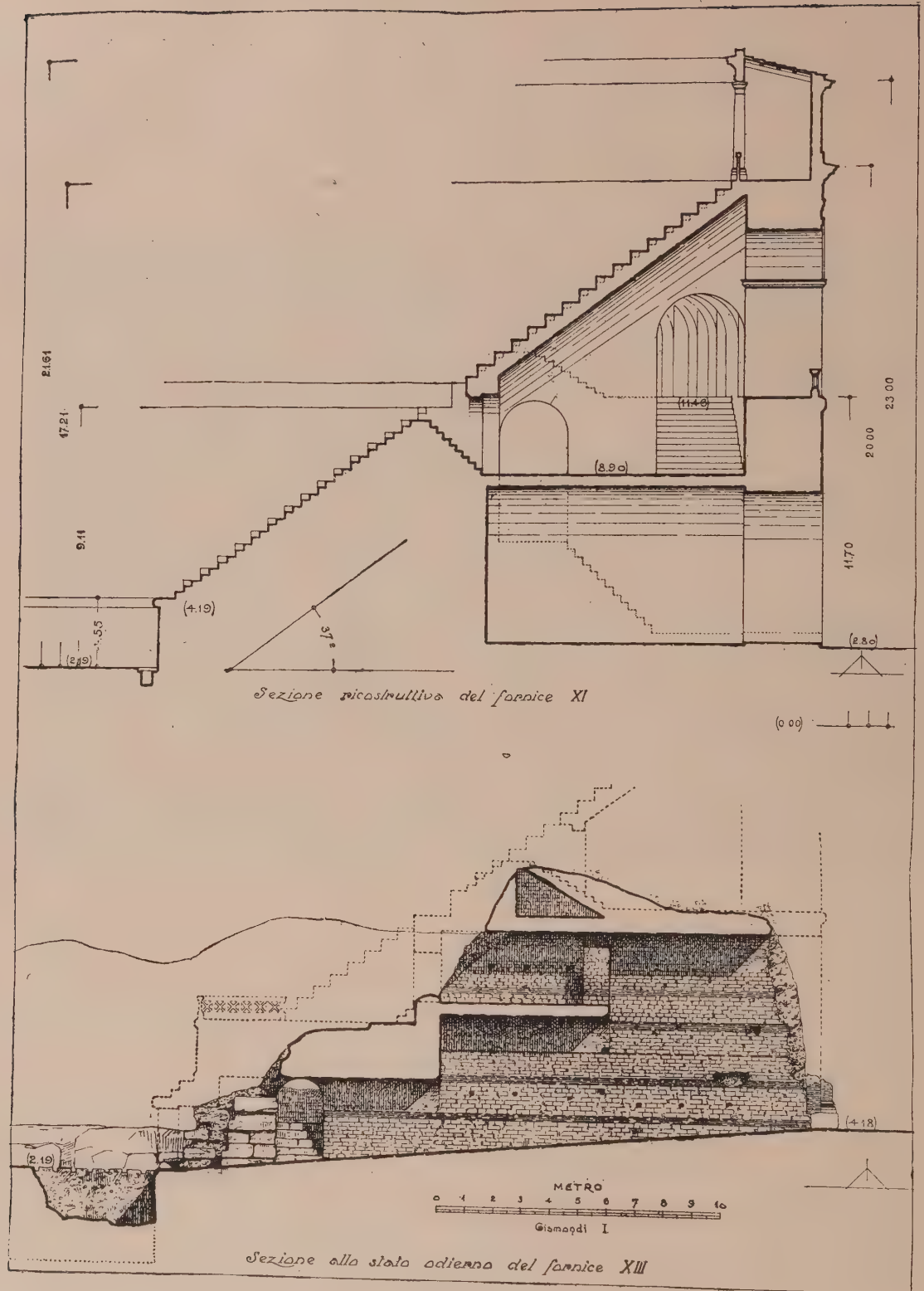



Fig. 27. — Sezioni dei fornici XI e XIII.

Togliendo ora dall' altezza totale di m. 21, m. 2.96 (10 piedi) per il podio (v. ivi), altrettanti per il muro terminale dell' edificio che recingeva la terrazza superiore, e m. 1.76 (6 piedi) per il muro nel quale si aprivano le porte della *praecinctio* fra un meniano e l' altro, si hanno m. 13.30 che divisi per m. 0.444 danno appunto 30 gradini.

Allo stesso modo possiamo calcolare la lunghezza di ogni gradino: abbiamo le misure delle due circonferenze, la massima in m. 318 e la minima in m. 176, (1) cioè una circonferenza media di m. 247. Si tolgano da questa cinconferenza gli spazi di sedici scale, otto per ogni semi-elissi, come abbiamo visto per la meridionale, al di sopra dei fornici: III, VI, IX, XII, XVI, XVIII, XXI, e XXIV, e cioè m. 14.24 (m. 0.89 per ogni scala) e le aperture dei due vomitoria, m. 13 circa, e si avrà la circonferenza media, adibita per esclusivo uso dei sedili, pari a m. 219.76; si moltiplichi per 30 ordini di gradini e si divida per m. 0.444, spazio necessario ad ogni spettatore, e si otterrà la cifra degli spettatori che poteva contenere normalmente l' anfiteatro in 14.850 (2).

Se si considera poi che, in caso di piena, poteva essere occupato anche il portico superiore con un paio di file almeno di spettatori in piedi, i *pullati*, si giungerà ad una capacità massima di 16.000 persone, che è già una cifra rispettabile per un edificio di tal genere (3).

8. — ACQUE E ACQUEDOTTI.

Resta infine a descrivere il sistema di irrigazione e di scolo dell' anfiteatro, che si mostra abbastanza complesso.

Si è già parlato, a proposito dell' arena, del largo cunicolo che la attraversa secondo l'asse minore (4) e forma nel mezzo una specie di stanza quadrata, anch'essa sotterranea e ricoperta in origine con tavolato di legno. Da questa stanza aveva origine poi un altro cunicolo, costruito in buona opera mista a tufelli e mattoni alternati e orientato nel senso

(1) Queste misure non corrispondono esattamente ai calcoli geometrici, che danno invece m. 321.40 per la massima e m. 178.53 per la minima; ma si tenga presente che la forma dell'elissi non è perfettamente regolare (cf. la pianta), presentando un leggero schiacciamento agli estremi dell'asse minore e un arrotondamento più accentuato agli estremi dell'asse maggiore.

(2) Il Tomassetti (*La Campagna romana* [2], II, p. 194), senza specificare il calcolo, da la cifra di 12000 spettatori, che gli fu forse suggerita dal Salustri, ispettore onorario di Albano, al quale si debbono la maggior parte delle notizie pubblicate nell'opera citata sui monumenti di Albano.

(3) Infatti l'Huelsen ha dimostrato (*Bull. Com.* 1894, p. 318 ss.) che il Colosseo poteva contenere al massimo 50.000 spettatori.

(4) Sebbene ne sia stata scoperta soltanto una metà (m. 19.15) non vi è dubbio che proseguisse anche dall'altra parte dell'arena, oltre la stanza a serbatoio. Il cunicolo trova raffronto in altro molto simile dell'anfiteatro di Capua, che lo solca secondo l'asse maggiore (De Laurentiis, *Descrizione dello stato.... dell'anfiteatro campano*, Napoli 1835). Cf. anche gli anfiteatri di Pergamo (Texier, *Asie Mineure*, pag. 219) e di Cizico in Asia Minore (Perrot-Delbet-Guillaume, *Expl. de la Galatie*, I, p. 74, s.).

di sud-ovest. Il secondo cunicolo, coperto da volta a tutto sesto, serviva, come abbiamo visto, sia per il passaggio degli uomini sia per il passaggio dell' acqua, finchè, giunti entrambi sotto il fornice VI,lo speco superiore terminava dinanzi alla scala del fornice medesimo e l' inferiore proseguiva sotterraneo fino alla terrazza sostruttiva; quivi usciva fra la VI e la VII nicchia, distanziate appunto per ciò più delle altre, e affiorando quasi il terreno con la sua copertura a cappuccina, scendeva a valle e poca distanza dalla piscina del castro.

Quando in età costantiniana l' anfiteatro perdette la sua efficenza, l' acqua del cunicolo fu destinata ad ingrossare la piscina medesima, mediante quella rozza apertura che si nota nella prima navata (1).

Per dove passava il cunicolo di immissione?

Lo scavo odierno non ha portato alcun contributo, forse perchè il cunicolo si trova nella parte ancora da scavare, a ridosso della collina. Nella citata *Relazione* del 1704 si legge: « rimane in uno degli archi appoggiato allo scoglio del monte un sotterraneo speco di poca altezza che sembra essere un acquedotto ». Credo che nella *Relazione* s' intenda parlare dell' ambiente XXX, ove si nota nella parete di fondo un foro che si addentra nella roccia (2); ho bene esaminato quel foro e ho visto che non si tratta di un manufatto antico, bensì di un semplice canale per lo scolo delle acque della strada superiore (3).

Il Piranesi disegna, nell'ambiente corrispondente al n. XXIX della nostra pianta, il tracciato di uno speco e dà del medesimo una sezione (4), in cui si vede l'ambiente diviso in due tratti: uno con volta orizzontale e l'altro con volta inclinata; fra i due si vede un trombino che sembra destinato ad una caduta d'acqua.

Questo problema non potrà esser risolto che in un scavo venturo. Ad ogni modo è certo, data la larghezza del cunicolo di scolo, che l'edificio doveva essere fornito d'una massa rilevante di acqua, necessaria per il lavaggio dell'arena (5) e per la manutenzione delle bestie.

Si è pensato che nel piccolo anfiteatro di Albano fossero date anche le naumachie. Vero è che gli anfiteatri di Pergamo (6) e di Capua (7), che sono anch'essi di piccole dimensioni, erano costruiti con questo scopo, ma essi avevano il podio completamente chiuso, mentre nel nostro i due vomitori e gli altri corridoi aperti presentavano uno spazio troppo

(1) Cf. *Castra Albana*, in: *Ausonia* IX (1914) p. 253 e fig. 31 e 32.

(2) Per lo stesso motivo Pio II deve avere scambiato questo ambiente ed altri simili per gli « aquarum conservatoria plurima » dei quali parla nei suoi *Commentari* ed. 1585, p. 563.

(3) Anche il Tomassetti (*Campagna*, II, p. 194) lo ha preso per il cunicolo di immissione.

(4) *Opere Complete XI*, tav. XI.

(5) Si osservi che il pavimento dell'arena è leggermente inclinato verso il vomitorio occidentale, con un dislivello, fra i punti estremi, di circa centimetri 60.

(6) Texier, *Asie Mineure*, p. 219; egli crede però che vi si dessero soltanto cacce di animali anfibi.

(7) De Laurentiis, *Descriz. dello stato antico e moderno dell'anfit. Campano*, Napoli 1835.

grande per essere sbarrato a tenuta d'acqua e gli incavi che si osservano sui blocchi delle soglie non mi sembra che potessero bastare a sostenere uno sbarramento posticcio. Donde venisse l'acqua che doveva fornire l'anfiteatro è facile rintracciare. Pochi metri al di là dell'anfiteatro, verso il monte dei Cappuccini, nella scarpata di destra della via che da Albano conduce al piazzale dei Cappuccini e alla *Galleria di Sopra* rimane altro avanzo simile di acquedotto nella stessa direzione, che va certamente allacciato col precedente; esso è largo m. 0,57, alto non meno di m. 1.20 (non si può misurare bene perchè è interrato nel fondo e visibile per troppo breve tratto) e ha la volta in parte scavata nel vivo, come le pareti, e in parte costruità a tutto sesto. Attraversa, sempre sotterraneo, il colle dei Cappuccini per circa 150 metri e si ricongiunge, presso la strada di Palazzolo, con lo speco principale che proviene dalle sorgenti di Malaffitto alto, presso Palazzolo (1).

9. — ETA' E ATTRIBUZIONE DEL MONUMENTO.

Ora che abbiamo studiato il monumento in tutte le sue parti e ci siamo fatti una idea completa della sua costruzione, del suo tipo, della sua capacità e soprattutto della sua pianta, così irregolare e poco accurata, è tempo di porci il problema della sua fondazione e dei suoi scopi.

É noto che tutti gli studiosi della Campagna Romana in generale (2) e dell'Albano in particolare hanno attribuito il monumento a Domiziano, includendolo nella sua villa meravigliosa che si estendeva su tutto il versante occidentale del lago: ed io stesso nei primi articoli publicati su questa villa, prima di studiare in modo particolare l'anfiteatro e di eseguire l'ultima campagna di scavo, ho accettato l'attribuzione comune che si presentava oltremodo attraente e suggestiva (3).

Infatti negli antichi scrittori che ci tramandarono notizie sulla vita condotta da Domiziano in questa sua villa si parla di grandi spettacoli, di cacce, di giostre con fiere af-

(1) Lo speco principale proseguiva per un altro mezzo chilom. e andava ad alimentare le grandi piscine della villa Domizianea, che si vedono ancora nell'interno del convento di Propaganda Fide.

(3) Fa eccezione il Westphall (*Römische Kampagna*, p. 24) il quale, a causa della architettura stessa dell'edificio, lo attribuì ad età più tarda di Domiziano. E' seguito dal Friedländer nell'elenco che egli fa degli anfiteatri, nel II volume della *Sittengeschichte Roms*, 8ª ediz., p. 572. Egli cita in suo favore anche il De Rossi (*Bull. Arch. Crist.*, VII, 1869, p. 65 ss.) il quale invece parla dell'anfiteatro come di un edificio della villa Domizianea: cf. p. 78.

(2) *Le antiche ville dei colli Albani*, in: *Bull. Com.* 1914, p. 314; *Il teatro della villa albana di Domiziano*, in: *Studi Romani*, II, 1914, p. 22; *La villa di Domiziano sui colli Albani*, parte I, in: *Bull. Com.* 1917, p. 34; nella III parte, però, in: *Bull. Com.* 1919, pag. 154, corressi quell'affermazione, annunciando il presente articolo, che, a causa del rilevante materiale destinato alle *Notizie degli Scavi* e del carattere di monografia da esso assunto, ho preferito pubblicare nella *Ausonia*, come II parte dei *Castra Albana*.

ferte dal munifico imperatore, specialmente per solennizzare le feste Quinquatrie in onore di Minerva, che egli soleva celebrare ogni anno tanto in Roma quanto in Albano.

Quale luogo migliore dell'anfiteatro per tenere questi spettacoli? Senonchè la tradizione trova i fatti assolutamente contrari.

Vediamo prima la tradizione.

Giovenale nella satira IV parla con frase generica di una *albana arena*, (1) ove il senatore M'. Acilio Glabrione fu da Domiziano costretto a combattere senz'armi contro alcuni orsi della numidia, sebbene fosse un giovane di grande probità e occupasse l'alta carica di console (2):

> profuit ergo nihil misero, quod cominus ursos
> figebat Numidas, Albana nudus arena venator.

Lo stesso fatto ci è raccontato da Xifilino nella sua Epitone (lib. 67, 14, 3) dell'opera di Cassio Dione e da M. Cornelio Frontone, maestro di M. Aurelio, in una sua lettera al discepolo (*Epistolae*, V, 22, 37).

Xifilino, parlando di varie personalità eminenti fatte uccidere per infondati sospetti da Domiziano, racconta di Acilio Glabrione, che, mentre era console con Traiano (91 d. Cr.) fu chiamato da Domiziano nell'*Albanum* con il pretesto di celebrare le *iuvenalia* e fu invece costretto dall'imperatore a combattere contro un grosso leone « τὸν δὲ δὴ Γλαβρίωνα τὸν μετὰ τοῦ Τραιανοῦ ἄρξαντα, κατηγορηθέντα τά τε ἄλλα καὶ οἷα πολλοὶ καὶ ὅτι καὶ θηρίοις ἐμάχετο, ἀπέκτεινεν. Ἐφ' ᾧ που καὶ τὰ μάλιστα ὀργὴν αὐτῷ ὑπὸ φθόνον ἔρχεν, ὅτι ὑπατεύοντα αὐτὸν ἐς τὸ Ἀλβανὸν ἐπὶ τὰ νεανισκεύματα ὠνομασμένα καλέσας λέοντα ἀποκτεῖναι μάγαν ἠνάγκασε, καὶ ὃς οὐ μόνον οὐδὲν ἐλυμάνθη ἀλλὰ καὶ ευστοχώτατα αὐτὸν κατειργάσατο ».

Frontone dette questo argomento al giovane principe M. Aurelio per farne una esercitazione retorica, ed egli dichiara nella sua lettera la materia molto grave: « Ego prodormi. Materiam misi tibi: res seria est. Consul populi Romani, posita praetexta, manicam induit, leonem inter iuvenes quinquatribus percussit, populo Romano spectante ». Svetonio si dilunga ancor più a descrívere le caccie dell'imperatore nella sua villa Albana e la valentia dei suoi tiri alla presenza di un gran numero di spettatori (3) « centenas varii generis feras saepe in Albano secessu confidentem spectavere plerique, atque etiam ex industria ita quarundam capita figentem ut duobus ictibus quasi cornua efficeret. Nonnunquam in pueri procul stantis, praebentisque pro scopo dispansam dextrae manus palmam, sagittas tanta arte direxit ut omnes per intervallo digitorum innocue evaderent ».

(1) Iuv., *Sat.* IV, v. 99-101. Molto probabilmente gli orsi della Numidia di Giovenale sono la stessa cosa dei leoni di Cassio Dione e di Frontone. Cf. passi citati in seguito.

(2) Il De Rossi provò che M'. Acilio Glabrione era cristiano: *Bull. Arch. Crist.* 1888-89, V, p. 49 ss. Per il combattimento di Acilio Glabrione in Albano si vedano lo stesso De Rossi, in: *Bull. Arch. Crist.*, 1863, p. 29, e Profumo, in: *Studi Romani*, 1913, p. 150 s. Cf. Marucchi, in: *Nuovo Bull. Arch. Crist.*, 1902, p. 90.

(3) Suet., *Dom.* 19.

In un altro luogo poi egli racconta come ogni anno nell'Albano i magistrati incaricati di celebrare le feste Quinquatrie in onore di Minerva dovessero dare delle *eximiae venationes* (1) oltre a spettacoli scenici e a gare poetiche. Le *venationes* avevano probabilmente luogo nei campi e nei parchi di cui doveva essere ricca la villa, specialmente tutto intorno alla sponda del lago e sotto il colle dei Cappuccini, fra questo e la via Appia; ma i tiri di precisione fatti da Domiziano contro le fiere, tiri nei quali egli mostrava tutta la sua abilità nel porre due freccie sulla testa delle belve a guisa di corna, richiedevano certamente un luogo recinto, che si prestasse a questo genere di divertimento, e donde il pubblico potesse ammirare al riparo dalle belve; egualmente la frase di Frontone *populo romano spectante* indica che la lotta di Acilio contro il leone si svolse nell'interno di un edificio, dal quale gli spettatori assistevano comodamente seduti, edificio che corrisponde infine all'*albana arena* di Giovenale.

Fino qui le fonti letterarie. Ma quando si passa a confrontare le fonti col monumento sorge una difficoltà gravissima che sconvolge tale identificazione. Il monumento per la sua pianta e per la tecnica costruttiva non può essere assolutamente opera di Domiziano. Abbiamo descritto per ogni fornice i sistemi costruttivi e tutto ciò che si riferiva in particolare alla muratura. Vediamo ora un momento quale fu il criterio generale seguito per la costruzione dell'edificio.

Si cominciò dapprima a stabilire il piano dell'arena, e si scavò per un'altezza variabile dai 2 ai 6 metri circa. L'arena ebbe un'ampiezza di m. 67,50 × 45, il che vuol dire che i due diametri furono fissati nel rapporto di 3 a 2. (2) Tutta l'arena fu aperta nel terreno vergine (3) tanto che anche nella parte più bassa del colle, cioè sotto il palco imperiale, troviamo ancora il podio formato di pietra naturale. Dove questa non arrivava all'altezza fissata per il muro del podio fu sopperito con grossi blocchi squadrati della medesima pietra. Indi tutto in giro, per una lunghezza media di 23 metri, si intraprese la costruzione dei sedili, che a monte si dovettero scavare, mentre nella parte bassa furono costruiti su appositi muri di sostegno ad archi e corridoi a raggiera.

Tutto il materiale scavato per fare il piano dell'arena e dei sedili a monte fu sul luogo stesso lavorato, squadrato e adibito, con grande risparmio di tempo e di trasporto,

(1) Suet., *Dom.* 4 « Celebrabat et in Albano quotannis Quinquatria Minervae cui collegium instituerat, ex quo sorte ducti magisterio fungerentur, aderentque eximias venationes et scenicos ludos, superque oratorum ac poetarum certamina ».

(2) Troviamo le stesse misure nell'anfiteatro di Salona mentre l'anfiteatro di Lucca segue lo stesso rapporto, misurando l'arena metri 80,10 × 53,40.

Gli altri anfiteatri, e specialmente i maggiori, non seguono un rapporto fisso fra i due assi: Si vedano le misure di 75 anfiteatri, date dal Friedländer, *Sittengeschichte Roms*, 8ª ed. 1910 p. 630 ss. (mancano quelle di Albano e di Salona). Un solo anfiteatro, quello di Sparta, ha la forma circolare, anzichè elittica (cf. Blouet, *Exped. de la Morée* II p. 65, tav. 48).

(3) Per i caratteri del laterizio domizianeo cf. Van Deman, *Methods of determining the date of Roman concrete monuments*, in: *Journal of the Archaeological Institute of America*, *XVI* (1912) p. 411 s.

alla costruzione delle parti in muratura. Perciò troviamo una varietà grandissima di sistemi costruttivi, e spesso di cattiva fattura, che soltanto in pochi casi vanno spiegati come rifacimenti di epoca posteriore.

I blocchi di peperino più grossi vennero adoperati a guisa di *opus quadratum* nei vomitori, nelle parti più alte del podio, nel *pulvinar* e nelle fondamenta delle poche arcate in muratura che ne avevano bisogno. I pezzi più piccoli, tagliati in forma di parallelepipedi, furono usati o soli o con strati alternati di mattoni per la costruzione dei muri; le scaglie furono adoperate nell'*emplectòn* o corpo interno del muro. In tal modo in tutta la fabbrica troviamo cinque sistemi differenti di costruzione:

1. — Fondamenta, podio, basi e gradini in peperino, o naturale, o di riporto in blocchi parallelepipedi. Senza rivestimento (*opus quadratum*).

2. — Muri in piccoli parallelepipedi di peperino, senza mattoni o con uno strato semplice di bipedali all'imposta delle volte (*opus tufaceum*).

3. — Muri in laterizi e blocchetti di peperino a strati alternati (*opus listatum*).

4. — Muri della stessa maniera, ma con specchi di blocchetti di peperino, alternati ogni 3 piedi (m. 0.89) o 4 (m. 1.18), con strati di laterizi in 5 o 6 filari (circa 1 piede di altezza) a seconda dello spessore dei mattoni (*opus-mixtum*).

5. — Semicolonne, muri di sostegno e archi in solo laterizio; tagliati in curva nelle semicolonne, triangolari nel rivestimento, bipedali e sesquipedali negli archi e nelle volte (*opus testacem*).

Queste diverse opere costruttive si trovano spesso vicine una all'altra anche in uno stesso fornice, come già si è visto, senza un criterio costante e senza un evidente motivo, e ci mostrano una costruzione molto celere, molto disordinata, quasi raffazzonata, che è in contrasto con la perfezione edilizia dell'età di Domiziano e che ci conduce invece ad un'epoca già decadente dell'impero.

Chi ha visto le maestose fabbriche della villa di Domiziano nell'Albano — per non parlare di quelle di Roma — non può non notare le gravi differenze che esistono fra quelle fabbriche e il nostro monumento, differenze essenziali di metodo e di tecnica. Innanzi tutto, come si può spiegare una tale asimmetria di pianta in un edificio che dovrebbe essere di pochi anni soltanto posteriore al massimo anfiteatro romano e quindi costruito dagli stessi architetti, o almeno dalla stessa scuola?

Si osservi poi come nell'anfiteatro di Albano non vi è un solo palmo di reticolato, così comune invece nelle fabbriche della villa Barberini, e il laterizio è completamente differente: il laterizio domizianeo è impastato con argilla giallastra, piuttosto chiara, ha uno spessore da cm. 3.5 a 4, è assai regolare e proviene quasi totalmente da bessali o da pedali tagliati secondo le diagonali; abbondano i mattoni bipedali, disposti a dati intervalli per rafforzare la muratura, secondo un criterio che Rabirio, l'architetto di Domiziano elevò a sistema e che fu seguito anche nella fabbriche di Traiano.

Al contrario il materiale laterizio usato nell'anfiteatro è di impasto rossastro, non sempre ben cotto e di uno spessore che difficilmente sorpassa i cm. 2,5. Vi si trovano con frequenza alcuni marchi in forma di piccoli dischi rotondi e in due mattoni, rinvenuti nella terra di riempimento, ma di impasto eguale agli altri, era impresso il bollo della legoine II Partica (1):

L II P S (= *legio II Parthica Severiana)*

Prescindendo dai bolli sopraricordati, un laterizio cosiffatto, mescolato con muratura a blocchetti di pietra locale, spesso male tagliata e male cementata, non può essere anteriore al III secolo dell'impero e perciò l'edificio non può essere stato costruito da una scuola di architetti imperiali.

La conclusione viene da sè. Escluso Domiziano, e quindi staccato il monumento dalla sua villa, dobbiamo risalire fino alla legione II Partica che Settimio Severo fondò e collocò sui colli Albani per la difesa di Roma e del suo regno (2).

Non credo che l'anfiteatro sia contemporaneo al castro: soltanto qualche tempo dopo il suo assestamento nell'Albano la legione avrà pensato di costruirsi un luogo ove celebrare spettacoli gladiatori e venatori e la costruzione fu fatta certamente dagli stessi soldati, diretti dai loro *praefecti fabrum*, ciò che spiega l'irregolarità e la trascuratezza già più volte ricordate. Il paragone con la bella cortina delle terme che sorgono a sud-ovest del castro, opera anch'essa — come si dimostrerà nella particolare illustrazione del monumento — pertinente alla legione II Partica, spinge a fare l'anfiteatro posteriore anche alle terme e quindi a datarlo alla metà circa del III secolo d. Cr., (3) nel periodo in cui la legione, ritornata dalla lunga spedizione in Siria e ucciso Massimino ad Aquileia (4), aveva acquistato notevole ingerenza nella vita dell'impero.

10. — VICENDE STORICHE - ORATORIO CRISTIANO.

Il rapido sviluppo che la *civitas Albanensis* prese intorno ai *castra* della legione, fece sì che, ancor prima di Costantino, l'Albano divenisse un centro importante di popolazione, la quale, più volte turbolenta, richiese cure ed elargizioni speciali da parte degli imperatori. Il classico desiderio dei Romani « *panem et circenses* » fu largamente applicato in

(1) Il bollo è una leggera variante del *C. I. L. XIV* n. 4090, 2; cf. XV p. 6, n. VIII; il nome di *Severiana* venne dato alla legione da Alessandro Severo (222-235 d. Cr.) e non dal suo fondatore Settimio Severo, come bene dimostrò l' Henzen, negli *Ann. dell'Inst.* 1858, p. 27. Cf. anche: *Ausonia* IX (1914) p. 263 n. 2 e p. 264. Alcuni mattoni della legione sono stati trovati negli scavi di S. Sebastiano.

(2) Per una argomentazione più particolare si segua lo stesso ragionamento fatto per i *Castra* della medesima legione in: *Ausonia* IX (1914) pp. 256-261.

(3) Se i bolli di mattone su ricordati con l'epiteto di *Severiana* non appartengono a restauri, abbiamo un termine ancora più preciso di datazione, cioè non prima di Severo Alessandro.

(4) Cf. *Castra Albana*, in: *Ausonia* IX (1914) p. 262 ss.

Albano, ove la vicinanza con la città e soprattutto il legame di confine e di vita con la villa domizianea favorivano questo desiderio e davan modo di fornirsi con facilità dei materiali e del personale necessario agli spettacoli. La villa imperiale, ormai poco sicura e perciò quasi abbandonata dagli imperatori, fu naturalmente la principale cava di questo materiale.

Fig. 28. — Esterno della cappella cristiana.

Quantunque manchino notizie precise, è fuor di dubbio che agli spettacoli normali dell'anfiteatro, cioè le cacce le giostre e le battaglie di gladiatori, si aggiunsero, come in Roma, le persecuzioni dei cristiani, che dettero origine alla escavazione delle Catacombe presso la « Stella » (1) e più tardi alla fondazione del piccolo oratorio nell'interno dell'an-

(1) Boldetti, *Osservazioni sui sacri cimiteri*, pag. 558-561; Riccy, *Memorie storiche di Albalonga*, Roma 1787 p. 174; Giorni, *Storia di Albano*, Roma 1842-44 p. 114-1 7; De Rossi, *Le Catacombe di Albano*, in: *Bull. Arch. Crist.* 1869, p. 66 ss.; Franconi, *La Catacomba e la basilica costantiniana di Albano*, Roma 1877, p. 7-22, tav. I-II; Marucchi, *Le Catacombe di Albano*, in

fiteatro. Questa ultima avvenne nel primo medioevo, quando l'anfiteatro, da Costantino in poi, a causa del suo noto editto contro gli spettacoli gladiatori, cominciò a decadere e andò rapidamente in abbandono. (1)

Per l'oratario cristiano si adattò, come si è detto, il II corridoio, cioè quello alla destra del vomitorio occidentale. Si restrinse con un leggero muro a scaglie di peperino la larga apertura di ingresso, lasciando in basso una apertura di m. 1,40 per la porta e al di sopra un'altra, più stretta per la finestra, del tipo in voga fra l'XI e il XII secolo nelle chiese di Roma (fig. 28); si rialzò il piano del corridoio, per preservarlo dalle piogge e dalla umidità, con una massicciata in calcestruzzo, e infine si tagliò il muro di fondo, addossato in gran parte al vergine, per costruirvi l'abside (fig. 29). Questa parete, intonacata di nuovo, fu ornata con pitture di santi, di cui soltanto pochi frammenti sono conservati, i quali però, purtroppo, vanno a mano a mano scomparendo per l'umidità del luogo e la difficoltà di poterli conservare (fig. 30).

Fig. 29. — Pianta della cappella cristiana.

Alla destra si vedono due figure di santi, vestiti con la dalmatica, che dalla iscrizione sottostante si riconoscono per *S. Laurentiu*[*s*[e *S. Stepha*[*nus*]; alla sinistra la parte inferiore di tre santi, con *tunica* e *compagi*, il primo un *p. p.* (*papa*), il secondo *S. Nic*[*ola*]*us* e il terzo appena riconoscibile, forse *S. Pan*[*cra*]*tius*. Al di sotto delle iscrizioni corre una fascia arancione, che divide la zona figurata da uno zoccolo a fondo bianco con fiorellini colorati.

Troppo poco rimane per giudicare queste pitture dallo stile; credo tuttavia giusta l'attribuzione del Mancini che le fa risalire ad età non anteriore all'XI secolo (2), anche se possano scendere fino al XII.

Nuovo Bull. d'Arch. Crist. 1902, p. 89-111, tav. I-V. È molto probabile che i martiri Albanesi: Secondo, Carpoforo, Vittorino, Severiano, Perpetua e Senatore subissero il martirio proprio nell'anfiteatro, insieme con gli altri *innumeri sancti*, ricordati nel *De locis* (De Rossi, *Roma Sotterranea*, I p. 141).

(1) Unica memoria di questo periodo sono due aurei rinvenuti sul piano antico del settimo corridoio, uno di Onorio (Cohen, VIII p. 184 n. 37) e uno di Valentiniano III (Cohen, VIII p. 216 n. 45).

Nello stesso corridoio fu rinvenuto anche un denaro di argento di Caracalla (Cohen, III, p. 167, n. 222, a. 213) e nel vomitorio occidentale un medio-bronzo di Iulia Mammaea, con la *Felicitas Augusta* (Cohen, IV p. 492 n. 22).

(2) Mancini G., *Scavi nell'anfiteatro di Albano*, in: *Studi Romani*, II (1914) p. 231 s.

Non sappiamo con precisione a chi la cappella fosse dedicata. Si può fare però una ipotesi: in una bolla di Innocenzo III del 13 giugno 1203, fra i beni che il papa dette in dono alla basilica di S. Paolo in Roma si legge nell'Albano « *cellam sancti Nicolai, et cellam sanctae Mariae minoris et totum palatium* » (1). Gli stessi fondi Albanesi furono, pochi anni dopo, dal papa Onorio III, con bolla del 15 maggio 1217,

Fig. 30. — Interno della cappella cristiana.

restituiti al vescovo di Albano. Ora il *palatium* è l'anfiteatro, come sappiamo da altri documenti medievali (2), e perciò si deve credere che le due cappelle stessero nei pressi dell'anfiteatro.

È noto che nella città di Albano era un'altra chiesa dedicata alla Vergine, quella situata entro il ninfeo rotondo di Domiziano e detta perciò S. Maria della Rotonda. Sebbene non vi siano passi antichi che lo ricordino è evidente che quella era la *cella maior*, in contrapposto con la *cella minor* ricordata nelle bolle di Innocenzo III e di Onorio III. Il ricordo della *cella Sanctae Mariae Minoris* insieme col *totum palatium* fa pensare che la cappella fosse appunto quella stabilita entro il fornice III dell'anfiteatro. Nè puó far difficoltà il fatto che fra i santi del coro situati ai lati dell'immagine centrale che doveva figurare la Vergine, si trovi S. Nicola, poichè egli è in secondo posto dopo un altro santo.

(1) Tomassetti, *La Campagna romana* II, p. 195. (2) Tomassetti, *loc. cit.*

A San Nicola (1) era probabilmente dedicata un'altra chiesetta che si vede a circa duecento metri di distanza dall'anfiteatro, nell'oliveto Salustri-Galli, oggi occupata da un casale colonico.

Mi piace di riportare le parole con le quali la descrive lo Stevenson in una sua scheda Vaticana (2): « All'angolo della via che conduce al Cimiteró edell'altra che va alla Galleria di Sopra... è una chiesa la cui tribuna guarda S. Paolo, ridotta a casale. L'abside le mura laterali e la conca della tribuna sono intatte. Il muro di fronte è distrutto, ma credo fosse dove è il muro moderno della stanza seguente al vano della chiesa. Una sola navata. Le mura sono rozze a quadri e pezzi irregolari di peperino. La parte superiore è di mattoni, nè pare ristauro ma coronamento. Qualche traccia di mensolette marmoree del tetto. L'esterno dell'abside è a pilastrini quadrati, che facilmente si congiungevano ad archetti là dove sono i mattoni (3). Essa aveva due finestrine. Nessun intonaco nè pittura. Intorno alla chiesa tracce di vari muri, facilmente di fabbriche annesse contemporanee. Mi dice il contadino che intorno era un cimitero perchè si sono trovati sepolcri. Ho veduto un frammento di colonnina, forse dell'altare. Non conoscono nome di santo che abbia avuto la località. Non iscorgo rovine romane ».

Anche intorno alla cappella dell'anfiteatro, che chiameremo per i motivi su esposti di S. Maria Minore, si sviluppò nel sec. XI, circa, un vasto cimitero; per seppellire i cadaveri furono aperti loculi nelle pareti di molti corridoi, anche a più piani, a cominciare dai più vicini alla cappella, e in qualche caso furono anche scavate fosse nel pavimento, come nel vomitorio occidentale, coprendo poi il cadavere con blocchi tolti dall'edificio.

Come si è già accennato, il nome con cui troviamo designato l'anfiteatro nel medio evo, è quello di *Palatium*, riportato nella bolla diretta da Onorio III alla Abbazia di S. Paolo in Albano (4); volgarmente era detto il *Cerclo* (5).

Nel Cinquecento e Seicento si chiamò *Colosseo* e *Colosseum parvum*, come è indicato nella piante della Campagna romana (6). Per seguire la storia in questo periodo, mi piace riferire quanto in poche parole è scritto nella più volte ricordata *Relazione* nell'Abbazia di S. Paolo, la quale così espone le vicende da Pio II al 1704:

(1) S. Nicola e S. Pancrazio sono i santi protettori di Albano. A S. Pancrazio è dedicata la cattedrale che si crede sorga sulla vestigia dell'antica basilica costantiniana. Non si capisce però come questa basilica, eretta in origine in onore di S. Giovanni Battista si cambiasse poi, verso il sec. VIII, in onore di S. Pancrazio.

(2) Stevenson, *Cod. Vat. Lat.* 10559, f. 60. Datata al 10 ottobre 1883.

(3) I pilastri laterizi sono sei, come si può vedere dall'esterno. Cf. Tomassetti, *La Campagna romana*, II, p. 215, il quale suppose che la cappella fosse piuttosto dedicata a *S. Maria Minor*.

(4) Tomassetti, *La Campagna romana*, II, p. 195.

(5) Tomassetti, *Ibid.*

(6) Tomassetti, *Ibid.*, II, tav. 1; Ashby, *La Campagna romana al tempo di Paolo III: Mappa della Campagna romana del 1547 di Eufrosino della Volpaia*, testo pag. 37, e grande tavola fotolitica.

« Pio II Pont. Mass. nel libro secondo dei suoi Commentari, narra che fu pregato dal Cardinal d'Aquileia Camarlingo a portarsi alla sua Badia di S. Paolo d'Albano, e riconoscere le vestigia di antichitá situate nel distretto della medesima: alla quale richiesta il dotto e benigno Pontefice « non invitus annuit » come egli stesso ne lasció scritto (1). Tra esse egli annovera l'anfiteatro in gran parte oggi racchiuso nella vigna dei Monaci della suddetta Badia, come si mostrerà nella delineazione della pianta.

Dopo di Pio II descrissero anche questa fabbrica gli autori che trattano delle antichità del Lazio, tra i quali il P. Anastasio Kircher, che ne pubblicò un libro in istampa e il cav. Giacovacci, che più accuratamente di ogni altro in tempo di Alessandro VII, ricercò quando di ragguardevole incontrasi da Castel Gandolfo, all'Ariccia e a Genzano. Questo Cavaliere nominatamente riferí le notizie dell'anfiteatro di Albano nella sua opera non ancora consegnata alle stampe, ma custodita in ambe le librerie di Alessandro VII e VIII. Gli autori già mentovati e l'ultimo in ispecie più diligente degli altri, lasciarono nonpertanto molto più di quel che dicono di quest'opera; e molto meno di quello che gli avanzi ci fan vedere: il che abbiamo giudicato di aggiungere alla presente descrizione, assieme con quel che i precedenti antiquari predetti avevano detto ».

Dopo il Settecento le sorti dell'anfiteatro furono immutate: sulle volte e nella cavea furono piantati elci, olmi ed olivi, l'arena fu occupata da un canneto e divenne in gran parte acquitrinosa. Sopra il settore settentrionale, spicconato della parte superiore, fu fatta passare una strada in raccordo con la Galleria di Sopra, costruita da Clemente XIV, la quale delimitava la proprietà dei Monaci Girolamini.

Nell'interno dei fornici e dei vomitori si riparavano durante ta notte gli uomini e le mandre, e alcune famiglie povere avevano ivi stabilito la loro dimora (cf. fig. 2). Così restò fino circa alla metà del secolo passato. Virtualmente esso dipendeva sempre dal vicino convento di S. Paolo e dai frati Girolamini, ma di fatto era aperto a tutti e non curato dai frati (2).

(1) Ecco le parole di Pio II che si riferiscono all'anfiteatro (*Commentari*, Roma 1613, p. 563): « Cernitur adhuc theatrum cuius pars media monti cohaerens in ipso montis incisa lapide vetusta sedilia retinet, formamque servat integram, quamvis obsitam rubis; alteram partem ex cocto lapide addiderunt fornicibus, qui adhuc extant, innixam compluribus; aquarum conservatoria plurima et ingentia insunt. Baptista Florentinus ex Albertorum familia, vir doctus et antiquitatum solertissimus indagator, supra triginta inveniri tradidit, quae inter vepres rubosque latitant; Pius quatuor inspexit ingentis amplitudinis nondum collapsa ».

(2) Nell' *Archivio del Camerlengato* (Sez. V, t. IV, f. 1620), presso l'Archivio di Stato in Roma, si trova una lettera del Confaloniere di Albano che protesta contro i frati perchè « chiudono abusivamente i passi ai forestieri . . . che anzi si sono fatti e si fanno lecito di diroccare alcuni pezzi di antichi vestigii per valersi dei sassi nella costruzione del muro di recinto suddetto ». Sembra che l'accusa fosse infondata, almeno nella gravità riferita dal Confaloniere.

Dopo il 1870 se ne impossessò il governo italiano; ma soltanto nel 1886 fu mondato dalle baracche e diviso con un muro di cinta dall'orto dei frati. A quest'epoca risalgono i restauri fatti al Monumento dall'ing. Salustri di Albano, con fondi avuti dallo Stato; alcuni fornici minacciavano rovina, altri avevano le pareti assottigliate dal continuo sgretolarsi dei *coementa,* la muratura della cavea, da lungo tempo priva di rivestimento, presentava avvallamenti e infiltrazioni d'acqua. I lavori furono eseguiti con zelo e con mezzi adeguati, sebbene l'indirizzo archeologico, specialmente per quanto riguarda l'estetica dell'edificio, risultasse talvolta deficiente. Ma a questi restauri, e all'estirpazione radicale della numerosa flora cresciuta da secoli sui ruderi, si deve se da allora ad oggi ogni processo di distruzione del monumento sia fortunatamente cessato.

Ai giorni nostri, terminata la seconda campagna di scavo, l'ingresso è stato spostato alquanto più in basso per cura della R. Soprintendenza ai Monumenti del Lazio ed è stato raccordato col vomitorio occidentale mediante un vialetto di lauri; per ovviare alla differenza di piano fra l'antica via di accesso e il moderno viale è stata battuta una breve rampa a piano inclinato, concentrica al monumento, che termina dinanzi al corridoio V. Alcuni restauri, invero non molto felici, sono stati eseguiti al fornice VII e al corridoio che passa sotto all'arena.

G. LUGLI

IL PALAZZO VITELLESCHI
IN CORNETO TARQVINIA

I.

Sul palazzo Vitelleschi, ora sede del Museo Nazionale Tarquiniense, non esiste ancora uno studio esauriente. Molta oscurità regna sulla sua edificazione; molta sulle consecutive sue vicende (1).

Il lavoro illustrativo più notevole che sia stato fin qui compiuto a suo riguardo è l'opera *in folio* dell'architetto Boffi (2), ricca di rilievi e riproduzioni dell'insieme e dei particolari più salienti dell'insigne monumento, ma insufficiente nella parte descrittiva premessa alle tavole e, oltre che non scevra da inesattezze anche nei disegni, alquanto superficiale nell'analisi della struttura organica dell'edificio. Nè un progresso di qualche importanza è stato fatto con la succinta pubblicazione, in minor formato, del Misuraca (3).

(1) Dopo la morte del cardinale Vitelleschi, giusta una bolla di papa Eugenio IV (conservata nell'archivio comunale di Corneto Tarquinia e pubblicata da L. Dasti nel suo libro *Notizie storiche archeologiche di Tarquinia e Corneto*, Roma 1878, p. 456 e seg.), i beni di lui passarono in possesso del papa; epperò sarebbe da ritenersi che vi fosse compreso anche il palazzo di Corneto. Il passaggio del palazzo Vitelleschi alla Curia risulterebbe confermato da due fatti: 1° che in esso avrebbero alloggiato varî Pontefici (cfr. Dasti, op. cit. p. 411), tra i quali sicuramente Leone X, il cui stemma, frammentato, trovasi attacato tuttora alla facciata principale; 2° che verso la fine del secolo XVI, e precisamente nel 1587, notevoli rifacimenti vi furono apportati dal cardinale d'Angennes de Rambouillet, governatore di Sisto V. Ma una circostanza rimane da chiarire. Il Dasti, nello stesso libro, accenna alla magnificenza delle nozze di Sante Vitelleschi e Costanza dell'Anguillara, celebrate in Corneto nel 1451, trascrivendo in proposito un brano della cronaca di Pier Gian Paulo Sacchi, che avremo occasione di ricordare fra poco. Sorge in proposito la domanda: Se, sin dalla morte del cardinale, il palazzo apparteneva alla Curia, dove abitava allora la famiglia Vitelleschi? Comunque è indubitato che, a un certo momento, passò alla famiglia Soderini, dalla quale è stato poi venduto al Comune di Corneto Tarquinia. Di fronte a tutte le accennate oscurità, fresco è, invece, il ricordo dello stato miserando in cui, prima dell'acquisto da parte del Comune, trovavasi il palazzo, variamente suddiviso com'era e adibito a usi diversi: a private abitazioni, a granai, a caciaia, a rimesse e a stalle. Una parte era anche adibita ad albergo, che il Dennis ricorda nella sua opera *Cities and cemeteries of Etruria* (3ª ed., 1883), I, p. 303.

(2) L. Boffi, *Il palazzo Vitelleschi in Corneto Tarquinia*, Milano, 1886.

(3) G. Misuraca, *Il palazzo Vitelleschi in Corneto Tarquinia*, Roma, 1896.

In opere di carattere generale, poi, in qualche articolo di rivista e in guide, sul palazzo Vitelleschi non si trovano che accenni fugaci (1).

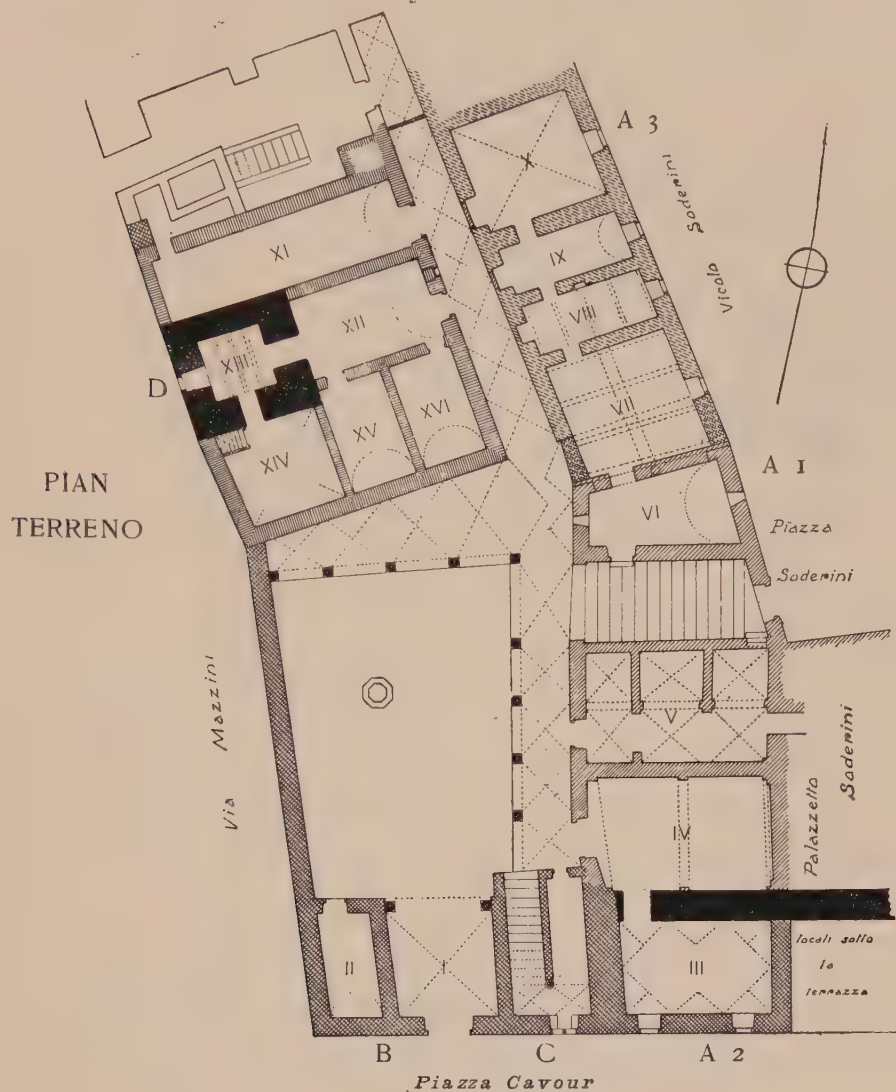



Fig. 1.

Ma — superfluo avvertirlo — neppure con questo scritto ci proponiamo di compilare una monografia completa. Molti elementi indispensabili sul momento ci mancano. Il nostro

(1) Fa eccezione il libro citato del Dasti (*Not. stor. archeol. di Tarquinia e Corneto*), ove al palazzo Vitelleschi sono dedicate parecchie pagine. Le notizie comunemente correnti sullo stesso palazzo trovansi anche riferite nelle prime pagine dell'opuscolo di G. Badiali, *Il restauro del palazzo Vitelleschi in Corneto Tarquinia*, 1905 - 1907, Roma, 1912, che, come si vede dal titolo, è una particolareggiata relazione sui restauri compiuti dall'ufficio dei Monumenti di Roma nell'epoca indicata.

intento è solo quello di apportare alla conoscenza del monumento un modesto contributo, frutto dell'osservazione diretta e continua, resa possibile da una lunga dimestichezza col monumento stesso.

Fig. 2

Per amor di brevità, ci asterremo dal premettere una descrizione particolareggiata del palazzo; ma, a scopo di una più chiara comprensione, è bene che se ne tenga presente la configurazione perimetrale e planimetrica (1).

(1) Le piantine del palazzo, che qui appresso si riproducono, sono ricavate dall'opera del Boffi, e opportunamente ritoccate, al pari del disegno riprodotto alla fig. 5. Dobbiamo questo lavoro al disegnatore sig. Italo Gismondi, della R. Sopraintendenza agli Scavi di Roma, il quale ha pure eseguito gli schizzi alle figg. 8, 14 e 15 e qualche fotografia.

Il palazzo Vitelleschi ha forma molto irregolare (figg. 1, 2 e 3). La sua facciata principale non corrisponde a uno dei suoi lati lunghi, bensì al lato stretto di sud-est, prospiciente sulla piazza già S. Marco, oggi Cavour. Nell'insieme può presentemente considerarsi composto di tre principali corpi di fabbrica, oltre alla torre scalaria.

Fig. 3.

Il maggiore di tutti, molto allungato, che nella pianta indichiamo con A (A1, A2, A3), ha una testata sulla medesima piazza Cavour, ove essa fa parte della complessiva facciata principale; mentre dall'altra parte, dirigendosi in senso di nord-ovest, ma con dei gomiti specialmente nel punto ove si distacca dal contiguo palazzetto Soderini (a cui parzialmente

aderisce) per prospettare sulla piazza omonima, si estende fin quasi in prossimità di via e piazza del Duomo.

Il secondo, che indichiamo in pianta con B, e che è il più piccolo dei tre e contiene la principale porta di ingresso con il vestibolo che immette nel cortile, ha la sua fronte allineata sulla stessa testata di piazza Cavour del primo corpo di fabbrica, dal quale è separato per mezzo della menzionata torre scalaria (indicata in pianta con C), che riunisce l'uno e l'altro insieme, formandone un unico plesso.

Il terzo corpo, che indichiamo con D, è costituito da un blocco di varî fabbricati, tra cui una torre; si presenta attiguo al prolungamento di nord-ovest (A 3) del primo e ne è separato per mezzo di un corridoio, che, come è tracciato al pianterreno, si ripete corrispondentemente nei piani superiori, salvo che nel secondo non raggiunge la lunghezza degli altri sottostanti, essendo l'ultimo tratto tagliato da un pozzo di luce (oggi coperto e sostituito da una finestra laterale), per la illuminazione di quello del primo piano.

Tutti e tre, i menzionati corpi di fabbrica, dalla parte interna prospettano nell'ampio cortile quadrangolare, che lungo il suo lato di sud-ovest è chiuso da un semplice muro, il quale, all'altezza del piano nobile, è sormontato da un ballatoio, sorretto da mensoloni dalla parte interna, su cui ha la sua sporgenza.

Il palazzo Vitelleschi, oltre alla facciata principale, non ha di perfettamente libera che la lunga fronte, a questa contigua, prospiciente a sud-ovest in via già di Castello ora Mazzini; e questa fronte comprende: lo stretto lato corrispondente del corpo di fabbrica B, il muro del cortile con il ballatoio, il lato corrispondente del blocco D. Dal lato di nord-est, al palazzo Vitelleschi aderisce, come già si è detto, il palazzetto Soderini, che da una parte ha una terrazza, il cui muro frontale si allinea con la facciata dello stesso palazzo Vitelleschi, mentre dalla parte opposta, ove trovasi la sua fronte principale, fa angolo con la rimanente fronte libera del medesimo. Dal lato di nord-ovest, si può dire egualmente libero il blocco D, in quanto che prospetta su di un piccolo cortile secondario; ma non è libero l'attiguo prolungamento del corpo A, che chiude il detto cortile aderendo ad altre fabbriche private.

* * *

Le notizie dirette circa la sua costruzione si limitano a quel poco che ne riferiscono, nelle rispettive cronache, Pier Gian Paulo Sacchi, agente diplomatico e uomo di fiducia di Giovanni Vitelleschi, patriarca Alessandrino e poi cardinale, e Giovanni Juzzo di Covelluzzo. Il primo, dichiara di aver atteso dal 1436 al 1439 a far costruire il palazzo (1);

(1) Il passo relativo alla costruzione del palazzo è riprodotto dal Dasti (*Not. stor. arch. di Tarq. e Corn.*, p. 407 e seg.). L'originale di detta cronaca dovrebbe trovarsi a Viterbo.

il secondo dice che nel 1436 il patriarca lo fece principiare (1). Ma questo poco è di assai ragguardevole interesse, non fosse altro perchè vi troviamo indicate delle date precise tanto per l'inizio quanto per la fine dei lavori del tempo del Vitelleschi.

È stato supposto che alla costruzione del palazzo si sia lavorato in due periodi, e con tale sdoppiamento dell'epoca di costruzione si è voluto mettere in rapporto la diversità di stile che si pretende riconoscere rispettivamente nelle due parti della facciata principale prospettante sulla piazza Cavour (fig. 4): l'una più elevata, con le grandi trifore ogivali, che è terminata con il grande cornicione a mensole; l'altra che è sormontata dalla loggia a padiglione e contiene, oltre alla principale porta d'ingresso adorna di frontone triangolare, una finestra a pieno centro al primo piano (presentemente mancante di suddivisioni, ma che si può esser sicuri fosse una bifora). Se non che, non sembra che l'ipotesi in parola, così come è stata formulata risponda al vero; con essa non si spiegano tutti i fatti risultanti dall'insieme della fabbrica.

Si tratta intanto di sapere qual valore sia da riconoscere all'affermazione del Sacchi che egli il palazzo del Cardinale in Corneto abbia fatto «far tutto quasi da li fondamenti», e poi di stabilire, per quanto sarà possibile, le successive fasi di sviluppo dell'imponente edificio.

Quanto alla prima questione, possiamo dire senz'altro che le parole del Sacchi vanno intese *cum grano salis*; chè, se con tali parole avesse preteso riferirsi al complesso delle costruzioni che compongono il palazzo Vitelleschi, anche senza contare la torre e i suoi immediati annessi, questa sua affermazione sarebbe da ritenersi inesatta, come inesatta sembra l'altra che lo abbia fatto finire «di tutto ponto», in quanto che, di tutto punto, il palazzo non pare che sia stato mai finito.

Veniamo dunque alla questione delle successive fasi di sviluppo. Che la torre (corpo D) costituisca una delle sue parti più antiche, e che anteriori all'opera del Vitelleschi siano anche le fabbriche che si addossano alla torre medesima, e di cui una forma la parete di fondo del cortile di fronte all'ingresso, è stato osservato — e la cosa era evidente — già dal Boffi; il quale segnala ancora qualche altro avanzo di fabbrica egualmente di più antica data, come quello, di grossissimo spessore, in prossimità della scala (fig. 1, fra A1 e A2). Quanto al rimanente, il Boffi si limita a rilevare che «il palazzo fu edificato sopra case

(1) Ecco integralmente, il brano della cronaca di Gio. Juzzo di Covelluzzo, riportato da P. A. Petrini nelle sue *Memorie prenestine disposte in forma di annali* (Roma, 1795, Append. a pag. 452); cronaca che il Petrini ricorda come esistente nella chiesa priorale di Viterbo: «Nel 1436 el detto Patriarca (Misser Giovanni Vitelleschi Cardinale e Patriarca di Alessandria) mise campo a Palestrina, et stettenci forse quattro mesi, et desfe et ebbela, et desfe Rienzo Colonna, et tucti suoi seguaci et mandole via, e scarcò Palestrina, et la campana te portare a Corneto, et anco più difitii, anco principiò uno bellissimo palazzo a Corneto allato alla Porta della Valle sicche uno a cavallo possiva andarci per tucto, et fu stimato delli belli de Italia».

atterrate » e che « qualche muro di esse fu goduto fino parecchi metri fuori terra ne locali della facciata e lungo il colonnato interno ». Sembra inoltre che egli ritenga pure preesistente ai lavori del tempo del Vitelleschi « il caseggiato addossato al fianco N. E. per mezzo del quale pervenivasi al primo piano su un terrazzo avente la fronte in linea

Fig. 4.

della facciata »; cioè a dire il caseggiato che è divenuto poi, rimodernato, il palazzetto Soderini, di cui si è fatta parola, avente la fronte principale sulla piazza omonima.

Queste le constatazioni del Boffi. Noi ci proponiamo di dimostrare, in via subordinata, che la terrazza del caseggiato di nord-est, un tempo annesso esso pure al palazzo Vitelleschi, è una costruzione assai più recente del medesimo; in tesi principale, che il palazzo Vitelleschi non fu edificato sopra più antiche case atterrate e che per la sua edificazione non fu utilizzato soltanto qualche muro di esse, ma che nella costruzione del

tempo del Vitelleschi furono conglobati per intero ben altri grandi caseggiati oltre a quello annesso alla torre e all'altro poscia trasformato nel palazzetto Soderini. Tutto ciò si concilia del resto con la breve durata dei lavori (dal 1436 al 1439).

In quest'opera di coordinamento di fabbriche preesistenti e di nuove aggiunte fu seguìto un procedimento che, in Corneto, era stato adottato anche in epoche anteriori. Ne fa fede il palazzo che è attualmente sede del Municipio, nel quale, come nel Vitelleschi, fu inglobata una più antica torre medievale (1); ne fanno fede le mura di cinta della parte più antica della città, anch'esse sorte non di getto, bensì mercè il successivo congiungimento di anteriori fortificazioni sparse; ma forse meglio ancora serve al confronto il così detto palazzo dei Priori, in prossimità della chiesa di S. Pancrazio, che, come si vede chiarissimamente dalla sua struttura slegata, in origine non era che un gruppo di torri isolate, per quanto più o meno accostate tra di loro, e solo in processo di tempo riunite insieme con muri di collegamento e trasformate in un unico corpo di fabbrica.

* * *

La parte più antica del palazzo Vitelleschi è rappresentata dalla torre a pianta quadrata, di cui è rimasta libera soltanto una faccia, prospiciente sulla via Mazzini, ma che, in origine, al pari di tutte le altre consimili torri di Corneto, era isolata completamente.

Coevo alla torre, se rispondesse al vero l'ipotesi del Boffi che anch'esso abbia fatto parte di una seconda antica torre, sarebbe l'avanzo del menzionato grosso muro che si osserva nei locali terreni interni in prossimità della scala; muro che si attacca precisamente alla torre scalaria e corre parallelamente a quello perimetrale della facciata principale del palazzo. Se non che, tale ipotesi non è esatta. Questo grosso muro, che nel tratto, appunto, incorporato nel palazzo Vitelleschi presenta uno spessore di circa m. 1,95, non può aver fatto parte di una torre. Esso ha una continuazione oltre l'attuale perimetro del palazzo Vitelleschi ed è conglobato anche nel palazzetto Soderini, sempre in senso parallelo all'attuale corso Vittorio Emanuele, formando la parete di fondo dei locali sottostanti alla terrazza. Ci sembra perciò molto più attendibile l'ipotesi che in esso si debba riconoscere un tratto della cinta murata della primitiva città medievale; cinta che, dalla parte di mezzogiorno, correva appunto nello stesso senso dall'attuale corso Vittorio Emanuele, come risulta dagli avanzi tuttora esistenti all'estremità orientale, in vicinanza della Prospettiva di Porta

(1) Non è improbabile che alla costruzione del palazzo comunale si riferisca l'istrumento del 15 maggio 1285 (che si legge nel codice cornetano chiamato la « Margarita »; cfr. Dasti, *Not. stor. arch.*, p. 94), con il quale Pietro de Manganella vendè al Comune « quandam turrim cum calsa, domibus, palatiis ac casamentis simul et continue juxta eam positis ».

Nuova (1). Pertanto, poichè, secondo ogni probabilità, le caratteristiche torri isolate di Corneto sono anteriori alla primitiva cinta di mura della città, ne consegue che nessun'altra parte del palazzo Vitelleschi, neppure il grosso muro, di cui or ora abbiamo discorso, può considerarsi coevo alla torre. Comunque, questo muro, pure non essendo coevo alla torre, è la parte, in ordine di tempo, immediatamente successiva.

Tra le stesse fabbriche che precedettero i lavori del tempo del Patriarca è anche da considerarsi il caseggiato di nord-est (posteriormente palazzetto Soderini), giusta l'analoga supposizione del Boffi. Che anche questo caseggiato sia stato in seguito annesso al palazzo del Cardinale, risulta in modo indubbio da varî indizî, fra cui la presenza di una porta, presentemente murata, avente la sua mostra, del tutto simile ad altre caratteristiche del palazzo, nella parete del salone all'angolo est, del piano nobile, attigua al detto caseggiato (2). Ma, come si è detto, non è a credersi che di esso, in origine, abbia fatto parte la terrazza. Il suo perimetro, da sud-est, era precisamente segnato dal menzionato grosso muro che presentemente forma la parete interna dei locali alla terrazza medesima sottostanti. Quando fu costruita la fronte principale del palazzo Vitelleschi, questa, rispetto a quel caseggiato, formò avancorpo fino a terra. La finestra angolare del primo piano, del lato di nord-est, che presentemente dà sulla terrazza, non avrebbe avuto ragion d'essere; sarebbe stata più logica una porta. La somiglianza del fregio del parapetto con quello che corre sotto le grandi trifore della facciata, separando il bugnato dalla sottostante cortina liscia, non deve trarre in inganno: esso non è che un'imitazione più recente, e non fedele, dell'analogo fregio antico. Il fregio originario gira ininterrottamente sull'angolo e prosegue fino alla fronte del caseggiato rientrante; il muro del parapetto vi è semplicemente sovrapposto e lo nasconde. C'è inoltre da osservare che la fabbrica su cui poggia la terrazza, anzi che a cortina autentica in pietra da taglio, è a semplice muratura rivestita da intonaco, foggiato a finta cortina. È una diversità di struttura che corrisponde alla diversità dell'epoca di costruzione.

(1) In origine la città medievale comprendeva soltanto la parte settentrionale di quella che divenne in seguito; a mezzogiorno la sua cinta murata a un dipresso correva appunto lungo l'attuale corso Vittorio Emanuele. L'ampliamento della stessa cinta verso sud è posteriore. Le mura della città nuova si distinguono dalle più antiche per la loro organicità. È evidente che esse furono costruite di getto o secondo un piano predisposto.

(2) Ci sono altri indizî: una porticina di comunicazione fra l'ambiente IV allo stesso primo piano con l'attigua camera del palazzetto Soderini; e una grande buca, ora murata (supposto trabocchetto, ma con ogni probabilità semplice tromba di un piccolo ascensore destinato a portare nei piani superiori le provviste depositate nelle cantine), che si apriva al disopra dell'imboccatura della scala che conduce dal primo al secondo sotteraneo delle cantine del blocco A 1-2 (fig. 1 V). Al di sopra di questa buca corrisponde il palazzetto Soderini. A proposito di sotterranei, va ricordato che dalla camera XIV a pianterreno del corpo D (nella relativa pianta, fig. 1, è segnato il primo tratto della gradinata) per mezzo di un andito, ora chiuso, sotto la via Mazzini, si passava in ambienti posti al di là della via stessa.

Ma, come dicevamo, questa della terrazza è una questione che ha valore soltanto secondario. L'importante si è, intanto, che rimanga ben confermato che due caseggiati, l'uno inglobato, l'altro annesso al palazzo Vitelleschi, preesistevano ad esso.

Sul caseggiato che avviluppa la torre (corpo D), di pretto carattere medievale, è opportuno aggiungere qualche parola (fig. 5). Si è detto che della torre è rimasta libera soltanto la

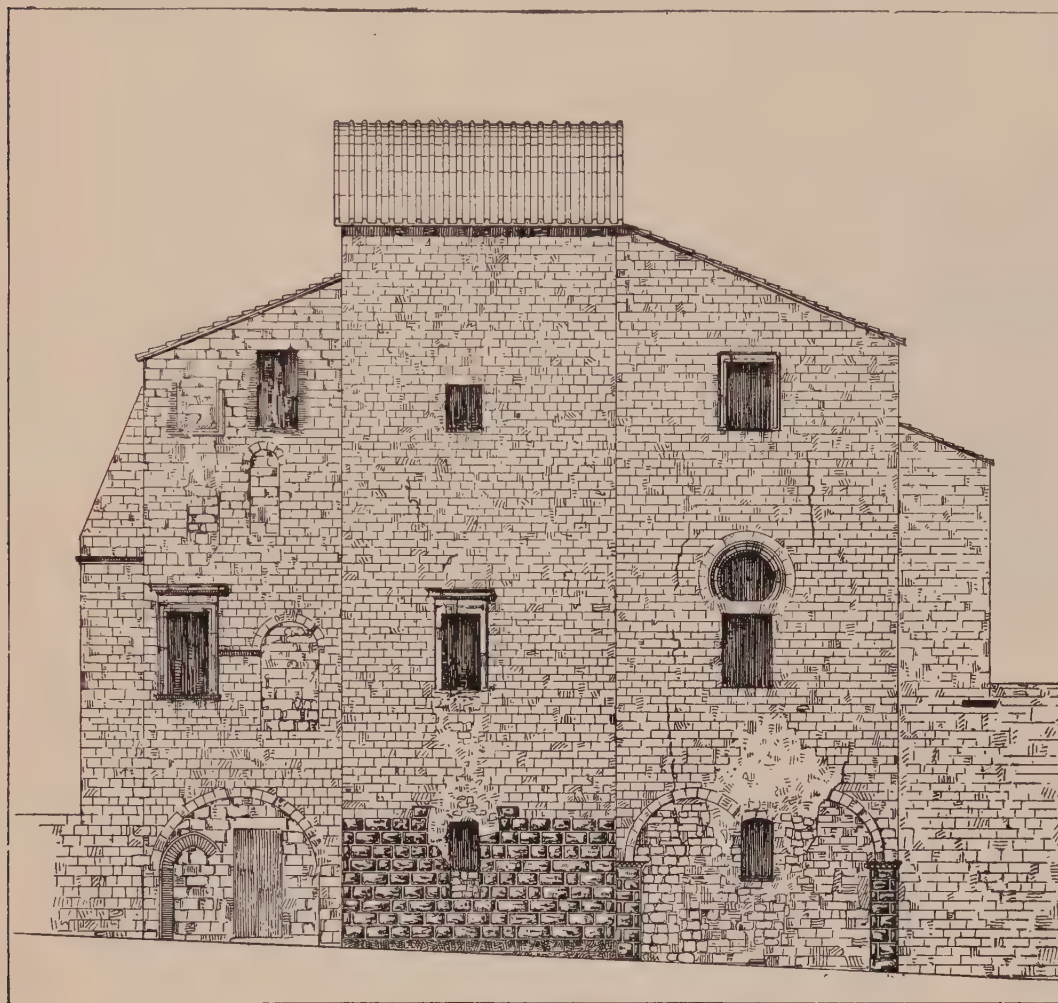



Fig. 5.

faccia che prospetta in via Mazzini. Le facce delle due ali di fabbrica che la rinchiudono e prospettano sulla medesima via, non sono simmetriche rispetto alla torre. Quella di sinistra (per chi guarda) è più bassa e molto più stretta; lo sperone che vi si addossa come un contrafforte con tutte le sue facce tagliate a piombo meno che nella parte più elevata che inclina a barbacane, è un'aggiunta posteriore. L'interno si presenta suddiviso in un numero di piani superiore all'ordinario; tra il primo e il secondo evvi, infatti, un ammez-

zato (1). Le aperture originarie sulla facciata di via Mazzini sono chiuse; ma ne rimangono ben visibili le tracce; e sono degne di nota tanto le due finestre con arco a pieno centro (ma senza aggetto delle mostre) rispettivamente del primo piano e dell'ammezzato, quanto il grande arco a pianterreno, anch'esso murato insieme alle due diverse porte che successivamente vi furono inserite. Nell'ala di destra rimane tutt'ora aperta, al primo piano, quasi per intero la originaria finestra circolare, la cui parte inferiore è tagliata presentemente dall'arco piatto (a mattoni) di una sottostante finestra rettangolare, manifestamente abusiva. Al pianterreno, invece di un arco semplice, se ne aprivano due accoppiati, i cui archivolti, nel mezzo, si presentano impostati insieme sopra una tozza colonna (della quale ora rimane visibile soltanto la base) e, ai lati, ciascuno su un piedritto a bugne, secondo una maniera molto frequente nelle case medievali di Corneto. Entrambe queste ali di caseggiato sono, a somiglianza della torre, in pietra da taglio. Lo stesso rivestimento in pietra da taglio è supponibile fosse esteso a tutta la fronte opposta, ora prospettante sui corridoi di tutti e tre i piani; ma si osserva ancora allo stato originario solo in quello del secondo piano, ove non è stato nè spicconato nè coperto di intonaco. Qui si vede in modo evidente che anche questa faccia formava in origine una delle fronti esterne dell'edificio. È bensì vero che la cortina di pietra (a « bolognini ») è stata adoperata spesso anche per le pareti degli ambienti interni (e se ne son trovate tracce anche in questo stesso caseggiato); ma la presenza di due finestrelle a duplice archetto, delle quali riproduciamo quella di destra (fig. 6), e, come le aperture della facciata di via Mazzini, senza aggetto, entrambe murate, ma ancora ben visibili nella parete, non lasciano dubbî in proposito.

Fig. 6.

* * *

Si è detto che tutto il vasto blocco A è di forma molto allungata e irregolarissima e che nel senso della lunghezza, lungo il lato nord-est, per una parte aderisce al palazzetto Soderini e per il resto prospetta sulla piazza omonima e sul consecutivo vicolo, che porta

(1) Nel disegno (fig. 5) non è indicata la piccola finestra che dà luce alla corrispondente camera dell'ammezzato.

egualmente lo stesso nome, mentre a sud-ovest è limitato, al pianterreno, dal portico e dal corridoio posto in prosecuzione del portico e, di conseguenza, nei piani superiori, dai corri-

Fig. 7.

spondenti loggiati e corridoi (1). Guardiamone la parte della facciata che prospetta sulla piazza e sul vicolo (fig. 7). A prescindere dal rimaneggiamento posteriore, rappresentato

(1) Pure in una parte di questo corpo di fabbrica, e precisamente, fra le cantine (fig. 1 V), e la sala IV del primo piano (fig. 2), trovasi un ammezzato di tre camere con volte a botte.

dalle finestre architravate che sul finire del Cinquecento il cardinale d'Angennes de Rambouillet fece sostituire a quelle originarie, il fatto che va per primo osservato in questa facciata sta in ciò: che la grande porta quattrocentesca, ad arco ribassato della foggia più consueta nel palazzo, e presumibilmente del tempo del Vitelleschi, immittente nell'androne a rampa e per esso nel cortile, è inserita nel muro di chiusura di un ampio arco poggiante su piedritti a bugne: cioè del tipo di arco semplice o di doppio arco, che abbiamo osservato nel caseggiato D, che si addossa alla torre. È evidente che abbiamo da fare con una fabbrica che, dalla foggia del suo antico ingresso, si palesa del pieno Medio Evo. La presenza di quell'arco è sufficiente per persuaderci che anche da questa parte è stato utilizzato molto di più che le fondazioni di un più vecchio edificio.

Ma non è tutto. Alquanto più in su, al di sopra della cornice di nenfro che corre sotto tutte le finestre del primo piano, a sinistra della seconda finestra, tra i filari orizzontali dei conci di pietra squadrata si nota un concio arcuato, evidente avanzo di un piccolo arco, cioè di un'antica finestrella senza sporgenza di mostra, sul genere delle due biforette che abbiamo segnalate nel corridoio del secondo piano. Non è possibile stabilire se sia stata una monofora oppure una bifora. Comunque, dopo l'arco entro cui è inserita la porta dell'androne a rampa, questa finestra rappresenta un secondo punto di affinità che corre tra la facciata del corpo di fabbrica in questione con le fabbriche medievali attorno alla torre

Constatazioni anche più importanti ci è dato di fare all'interno del pianterreno in questa stessa parte del fabbricato. Poichè nel muro divisorio fra il corpo A 1-2 e il corpo A-3 si notava un principio di scompaginamento, si è dovuto provvedere recentemente a consolidarlo (1). Nello spessore del detto muro, affiorante nel vano della porta di comunicazione fra i due ambienti contigui (fig. 1 VI-VII), si notava un crepaccio girante tutt'intorno al vano della porta, parallelo alle due facce del muro stesso. La prima idea è stata che ciò dipendesse dalla cattiva costruzione a sacco; donde il primo proponimento di consolidarlo mediante congrui innesti a opera laterizia, a cominciare dal vano della porta. Ma, col procedere del lavoro, si potè constatare non trattarsi di un unico grosso muro a sacco, in via di scompaginamento, sibbene di due muri giustapposti, di cui l'uno aggiunto successivamente all'altro con l'evidente scopo di irrobustirlo. Ciò che sembrava molto strano era il fatto che, dei due muri, il più sottile, quello cioè della parte di nord, si presentava costruito in pietra da taglio, col paramento a cortina nella faccia aderente al secondo muro, mentre, d'altro canto, era troppo sottile perchè potesse supporsi come di per sè stante e ritenersi quindi il più antico. Ma questo enigma si è potuto sciogliere con la successiva scoperta, sotto l'intonaco, di un grande arco incluso nello spessore del muro più grosso,

(1) Questi lavori sono stati compiuti entro il mese di aprile del corrente anno 1921, e sono venuti a confermare quanto già avevamo supposto in base agli altri indizî già rilevati in questo scritto, che era già pronto per la stampa e che perciò non ha avuto bisogno che di qualche opportuno ritocco.

e girante, al disopra della porta, per oltre metà della parete, e poi di un secondo arco, nell'altra parte della parete stessa, un poco più basso e più ristretto del primo (fig. 8), e con questo abbinato (1).

Non c'è dubbio che, anche da questa parte, una intera casetta più antica, di pretto carattere medievale, con arcate su due lati contigui, sia stata incorporata nel palazzo. Ma da un più attento esame della costruzione risulta che pure la maggiore elevazione, riconoscibile esternamente dalla cortina della facciata di piazza Soderini (fig. 7), al di sopra della piccola finestra arcuata, e l'ampliamento di questa fabbrica originaria (in altri termini, la formazione di tutta la parte A 1 del blocco A 1–2) sono anteriori al tempo del Vitelleschi.

Fig. 8.

Il primo indizio si ha nell'accennato ampliamento del muro periferico di nord-ovest: i due archi su menzionati vennero, dunque, chiusi mercè l'addossamento di un muricciuolo dalla parte esterna, ma i loro vani non furono allora colmati; la colmatura dei vani è evidentemente posteriore, mentre il paramento a cortina di una parete interna, qual'era quella che venne a formare il fondo delle arcate medesime (2), indica che tale costruzione risale a un tempo in cui simile struttura parietale per gli ambienti interni era ancora in uso. D'altro canto, solo con l'intenzione di elevare notevolmente la fabbrica, e cioè nella misura che presenta ora la parte A 1–2 del blocco A, si spiega la necessità di ingrossare il muro periferico nella misura notata; altrimenti sarebbe stato sufficiente lo spessore originario.

Con tutto ciò, nei riguardi della sopraelevazione, si accorda quanto si osserva all'esterno. Lo stesso blocco A, considerato complessivamente, non presenta — come si è già

(1) Scoperto il primo arco, la mancanza di ogni traccia di piedritto sul lato di destra indicava che l'arco fosse appoggiato, da quel lato a una colonna tozza, del genere di tante altre che, in casi simili, si incontrano a Corneto Tarquinia. E siccome generalmente (potremmo anche dire quasi costantemente) le colonne si incontrano come sostegno centrale di due archi abbinati, sorse il dubbio che un secondo arco dovesse trovarsi dall'altra parte, sebbene quel tratto di parete fosse un po' meno della metà. E infatti, appena spicconato un po' di intonaco, il secondo arco, leggermente più piccolo e più basso, è apparso. La sottrazione della colonna e la frattura di alcuni conci dell'arco maggiore avevano determinato il cedimento del muro.

(2) Va avvertito che la cortina di pietra non è apparsa ben conservata dappertutto: di essa si son trovati avanzi tanto sotto il primo arco (a destra e a sinistra della porta) che sotto il secondo; ma si è dovuto rinunziare all'idea di praticare nel mezzo del muro (sotto questo secondo arco) una nicchia con lo scopo di lasciare allo scoperto una parte della cortina, per la ragione che in quel punto si è trovata mancante.

ricordato — lungo tutta la vasta facciata di nord-est una medesima linea frontale, e non presenta neppure una uniforme altezza in tutta la sua estensione. La linea frontale forma, propriamente, due gomiti: il primo, sul quale abbiamo già richiamato particolarmente l'attenzione e che si trova presso a poco nel punto in cui il palazzo Vitelleschi si distacca dal palazzetto Soderini per passare a prospettar liberamente sulla piazza, è il più pronunciato, ma è visibile soltanto al di sopra del tetto del medesimo palazzetto Soderini; l'altro, che si delinea più a nord, sul limite fra la parte che nella pianta abbiamo indicato con A 1-2 (e che al secondo piano è tutta occupata dal grande salone attuale) e la rimanente dello stesso blocco, che nella pianta è indicata con A3, per quanto meno pronunciato, si manifesta per tutta l'altezza della fronte. Ora è precisamente in questo secondo gomito che — a differenza da quanto succede nel caso precedente — all'incontro dei due diversi piani frontali corrisponde una differenza di elevazione fra le due parti della fabbrica. La sopraelevazione del blocco A1-2, per altro, si osserva soltanto nel tetto e nel corrispondente muro divisorio fra il medesimo grande salone e gli ambienti contigui del corpo di fabbrica A3; due in tutto: una sala di notevole ampiezza, che segue immediatamente al salone, e l'anticappella che ha nel suo interno le pitture quattrocentesche (1).

Se non che, mentre, dunque, questa differenza di elevazione si osserva soltanto nei relativi tetti, aventi rispettivamente il comignolo più erto nel grande salone e più ribassato in quegli altri ambienti, le cose non stanno più così oltre l'anticappella. Nel piccolo tratto successivo, che al secondo piano è occupato dalla cappella (riconoscibile esteriormente dalla sporgenza del muro absidale), il ciglio della fabbrica presenta una linea obliqua. Al di là poi della cappella, che è posta all'estremità della parte del palazzo avente un secondo piano, segue un salto, in corrispondenza dell'ultimo tratto del palazzo medesimo, che qui non ha che due soli piani, piano terreno compreso.

Questa specie di coda del palazzo Vitelleschi si distingue in due parti: la prima, che è immediatamente attaccata al corpo principale, quantunque ne sia molto più bassa, ne mantiene tuttavia la fisionomia esteriore, caratterizzata dal paramento in pietra da taglio, dall'unica finestra cinquecentesca, identica alle altre dello stesso piano, e dalla continuazione della cornice di nenfro che corre sotto a tutte le dette finestre; la seconda ha invece l'aspetto di una modestissima casetta in semplice muratura. Quest'ultima parte, evidentemente di diversa origine, secondo ogni probabilità più recente e messa a chiudere, con la sua fronte opposta, il cortiletto di nord-ovest, è presentemente tagliata fuori da tutto il resto del palazzo; ma, che in passato vi fosse pure annessa, insieme ad altri piccoli ambienti contigui, risulta chiaramente, anzi tutto, dalla presenza di due porte di comunicazione, ora murate, fra la camera IX (fig. 2) e quegli ambienti contigui, del piano

(1) Recentemente pubblicate da A. Bertini Calosso in *Bollettino d'Arte,* XIV, 1920, p. 197 e seg., figg. 18-27.

superiore, in parte prospicienti sullo stesso vicolo Soderini; e meglio ancora risulta dal prolungamento dei due corridoi del piano terra e del primo piano, con lo scopo precipuo di allacciare, dalla parte interna, a tutto l'organismo del palazzo anche questo piccolo corpo di fabbrica.

Ma tutte queste disparità di elevazione di per sè non significherebbero molto, se non concorressero altri fatti assai più rimarchevoli. Se alla maggiore elevazione del tetto del grande salone non corrisponde una maggiore elevazione del suo muro frontale, in confronto con il muro frontale degli ambienti contigui, ecco che in questa facciata stessa del palazzo, e precisamente in prossimità della linea di incontro dei due suoi diversi piani frontali, formanti, come si è detto, il secondo gomito, si nota nella cortina una fenditura verticale (1), che corre quasi ininterrotta da cima a fondo (fig. 7). A questa fenditura si associano: una visibile discontinuità di struttura sul ciglio della fabbrica, nel punto di incontro della impostatura dei due diversi tetti, e — fatto di assai maggior rilievo — una diversità di allineamento fra i filari orizzontali dei conci che rivestono le due parti della facciata, a destra e a sinistra della su accennata fenditura. I filari, insomma, delle due parti non coincidono. Tutto ciò è prova manifesta che un'organicità di struttura fra le due parti di quel muro frontale, anche nella zona superiore, non esiste.

Passiamo ora all'esame del muro perimetrale della parte opposta del medesimo blocco A, che, nel suo complesso, prospetta sul portico del pianterreno e sui loggiati superiori del cortile, e sui corridoi che si accodano al portico e ai loggiati. Si tenga presente l'andamento del muro in discorso (figg. 1, 2 e 3). A prescindere dalle diversioni secondarie, esso presenta due piani frontali principali che si incontrano e formano angolo in prossimità della fine del loggiato e del principio del corridoio e cioè, come si vede, corrispondentemente al secondo gomito del muro frontale della parte opposta, prospiciente sulla piazza e sul vicolo Soderini.

Ma, a questo punto, dobbiamo avvertire che qualche anno addietro, e precisamente nel gennaio del 1919, fu fatta una notevole scoperta; scoperta che, in realtà, ci diede l'appiglio a riprendere in esame l'aggrovigliata struttura del palazzo Vitelleschi. Nella detta epoca, dunque, dovendosi trasportare al Museo il monumento sepolcrale della famiglia Mezzopane (un tempo esistente nella chiesa e poscia ricostruito nel chiostro di S. Marco, ma in situazione infelice per cattiva luce e continuo pericolo di danneggiamenti), e dovendosi collocare proprio al secondo piano, a far parte della sezione medievale e moderna del Museo, che ivi, attorno alle pitture quattrocentesche dell'anticappella, troverà il posto più acconcio, sembrò che la collocazione più conveniente fosse nel breve tratto di parete fra l'angolo

(1) La detta linea di incontro e la fenditura non sono perfettamente parallele: in basso si incontrano, in alto divergono un poco. Nella riproduzione fotografica la fenditura è stata un po' accentuata per essere ben visibile anche nel rimpicciolimento.

suddetto e l'imboccatura del corridoio; e ciò, sia per la sua visibilità, per quanto in iscorcio, sull'asse del loggiato, sia perchè un grande vano di porta (che poi risultò più volte rimaneggiata) poteva essere opportunamente utilizzato per l'inserzione delle parti più profonde del monumento. Ora avvenne che, lavorandosi all'ampliamento del menzionato vano di porta, fu messo allo scoperto l'angolo del muro perimetrale dell'attuale grande salone.

Ma la scoperta non si limitò al semplice angolo del muro perimetrale. A poco più di un metro e mezzo dal piano del loggiato, nell'angolo stesso fu messo in luce l'avanzo di un fregio aggettante, in nenfro. Perchè non se ne perdesse la memoria, si provvide a

Fig. 9.

salvarne quel che si potè, per conservarlo, a titolo di documento, nel Museo (fig. 9). La presenza di un fregio di nenfro aggettante, di un genere consueto in facciate di edificî e nello stesso palazzo Vitelleschi, era un indizio che ci si trovava davanti a un angolo di muro originariamente esterno. Se non che, stante il fatto, che, come si vede dal frammento stesso distaccato, sulla faccia di nord-ovest esso non si prolungava se non per una quarantina di centimetri oltre lo spigolo, era naturale che dovesse sorgere l'idea che il detto fregio corresse invece lungo la fronte sud-ovest del corpo di fabbrica. Questa fronte, in tal caso, si sarebbe dovuta ritenere la sua facciata principale. E una volta su questa strada, parve anche potersi andare più in là e pensare che la bella bifora ad archivolti ogivali che prospetta sul loggiato, all'imboccatura della scala (1), fosse originaria di quella primitiva facciata.

(1) Boffi, *Il pal. Vitelleschi*, tav. X.

Ma, pur senza abbandonare l'idea che avessimo da fare con muri originariamente esterni, dovemmo invece mettere da parte l'altra, che il fregio fosse originario e corresse lungo tutta la fronte di sud-ovest. Da un ulteriore scandaglio risultò, infatti, che anche da questa parte esso non si prolungava che per qualche decimetro oltre lo spigolo e poi non aveva continuazione. Nessuna traccia di nenfro sotto l'intonaco; la muratura si presentò continua e compatta, tutta in pietrame bianco. Questo accertamento, mentre da un lato, non escludeva, come si è detto, che si trattasse effettivamente di muro esterno, dall'altro semplificava le cose, eliminando un problema molto imbarazzante; in quanto che sta di fatto che il nostro fregio è del tutto identico a quello che ricorre in tante altre parti del palazzo Vitelleschi: nella facciata principale e nelle zone immediatamente ad essa contigue delle due fiancate, nella facciata di nord-ovest, che dà sul cortile, e nel parapetto del loggiato del secondo piano; e cioè: a due gole sovrapposte, di cui l'inferiore dentellata, intramezzate da un ornato a punte di diamanti (1). Come si sarebbe spiegata questa identità di ornamentazione, che — se il corpo di fabbrica, di cui ci stiamo occupando, preesisteva pure nel suo nucleo principale ai lavori del tempo del Vitelleschi — avrebbe dovuto essere più antica, forse molto più antica? Sarebbe bastata l'ipotesi che essa avesse servito di modello per i lavori successivi? Ma anche sulla originarietà della finestra, nella foggia come la vediamo ora, erano legittimi i più serî dubbî. Comunque per lo meno l'importanza della scoperta stava in ciò: che veniva appunto confermato quanto poteva risultare per lo innanzi solo dall'esame della facciata del palazzo sulla piazza e sul vicolo Soderini per via della discontinuità dei piani frontali, della fenditura verticale nel paramento a conci, lungo la linea di incontro dei piani frontali suddetti, e della mancata coincidenza fra i rispettivi filari dei conci medesimi; e cioè: che il corpo di fabbrica in questione, non solo comprende costruzioni più antiche, ma anche nei piani superiori non è stato edificato di getto, imperocchè le due parti che lo compongono neppure nei detti piani superiori formano un tutto organico.

*
* *

Ora ci si presenta un'altra questione. Che il corpo di fabbrica A 1-2 (o, per dir meglio, la parte A 1 del corpo di fabbrica A 1-2) esistesse come cosa a sè fino a tutto il secondo piano, prima di essere inglobato nel palazzo Vitelleschi, è ormai fuori di dubbio. Resta da stabilire se il corpo A 3 sia di nuova costruzione, puramente e semplicemente addossato al primo, o se, a sua volta, non sia costituito da fabbriche più antiche. Ma,

(1) Un blocco erratico di nenfro con la stessa decorazione, lungo oltre 70 centimetri, è stato recentemente rinvenuto nel riaprire la porta di comunicazione fra il corridoio del primo piano e la camera di fondo (IX). Vi era stato adoperato tra il materiale di muratura. Difficile stabilire da qual parte del palazzo provenga.

senza tener conto che, per accettare la prima ipotesi, bisognerebbe in ogni modo ammettere o l'utilizzazione, per lo meno, di fondazioni di fabbriche preesistenti o il concorso di qualche altra causa determinante la deviazione della linea frontale, ci sono altri fatti che concorrono ad escluderla in modo assoluto.

Fig. 10.

Abbiamo già rilevato, dalla parte della piazza e del vicolo Soderini, la mancata coincidenza dei filari di conci; fatto non certo insignificante (1). Ma ritorniamo alla fronte opposta, di cui ci stavamo or ora occupando. In tutti e tre i piani del palazzo, nel punto in cui la parete di fondo del portico di nord-est e dei corrispondenti loggiati superiori si attacca a quella contigua del corridoio, questa, rispetto alla prima, forma un risalto di una trentina di centimetri (figg. 1, 2 e 3), che al pian terreno e al primo piano (fig. 10) è terminato con il capitello corinziesco, sul quale è impostato un lato dell'arcata ogivale che precede la prima campata della volta a crociere che ricuopre il corridoio medesimo. Al secondo piano manca la volta, e il relativo corridoio è coperto da un semplice tetto. E qui parecchie cose si osservano. Si osserva che il muro formante il risalto non ha lo stesso spessore fino al tetto e che la parte di maggior spessore termina con una linea orizzontale (fig. 11), che dall'imboccatura del corridoio si prolunga fino a tutto il muro frontale della cappella; che al di sopra di questo muro

(1) Richiamiamo pure l'attenzione sulla presenza di una grossa trave di legno che si osserva inclusa nel muro, nel punto ove mancano alcuni conci di rivestimento, al disopra della bifora del secondo piano, prossima al gomito della facciata (fig. 7).

se ne eleva un altro di struttura diversa, più sottile e, rispetto alla fronte del primo, rientrante, con l'evidente scopo di dare a tutto il muro una altezza presso a poco corrispondente a quella della fronte opposta, vale a dire del corpo di fabbrica annesso alla torre; e ciò non tanto per raccordare i tetti, quanto per dare al muro medesimo un'elevazione adeguata alla voluta altezza degli ambienti interni di posteriore costruzione, tra cui la cappella e l'anticappella. Si osserva inoltre che, al di là della cappella, la stessa parete — che in questo tratto corrisponde a quella tale coda del palazzo avente un sol piano oltre al pianterreno — non ha, è vero, un'altezza uniforme, stante l'inclinazione del tetto, ma che neppure, per quel tanto che era possibile, presenta la stessa rientranza che si è osservata precedentemente. Qui vien fatto di pensare che il muro sia stato rialzato a cominciare da un livello più basso, giusta la originaria minore elevazione della fabbrica da questa parte, come dell'opposto muro frontale esterno (vicolo Soderini), e che l'aggiunta, una volta iniziata, sia stata condotta con lo stesso spessore fino alla sommità.

Fig. 11.

Mentre tutto questo non si spiega se non si ammette che abbiamo da fare con varie fabbriche e che le fabbriche in questione preesistessero alla costruzione delle menzionate cappella ed anticappella, se ne ha la conferma dall'esame del risalto di cui or ora si parlava. Uno scandaglio, fatto tanto nella parete dello stesso secondo piano quanto in quella del primo, ha provato che esso corrisponde alla testata originaria del muro o, per dir meglio, all'angolo del muro perimetrale del corpo di fabbrica A 3, che sorgeva a fianco dell'altroA 1–2, precedentemente esaminato.

Queste constatazioni dànno luogo ad altre. Che un tempo, la casetta medievale, che

abbiamo visto inglobata nel corpo di fabbrica A 1-2, avesse prospicienza esterna anche sul lato di nord-est, risulta dai due archi recentemente scoperti; e poichè, dunque, dal detto lato di fronte ad essa sorgeva un'altra antica fabbrica, se ne deduce in modo indubbio che fra l'una e l'altra correva una piccola strada pubblica o un vicolo. Ma è evidente che, ammessa la preesistenza a sè del corpo A 3, se ne deduce che pure a una strada o a un vicolo simile, formante angolo con il primo, corrisponde il corridoio che divide lo stesso corpo di fabbrica A 3 dal caseggiato addossato alla torre (D). Ci troviamo dunque di fronte a un gruppo originario di tre caseggiati in mezzo ai quali passavano due vie intersecantisi quasi ad angolo retto. Solo un angolo di questo crocicchio sembra fosse sgombro: quello che corrisponde all'area poscia occupata dal cortile del palazzo Vitelleschi.

Quando è avvenuta la sparizione delle vie in discorso con il loro incorporamento nell'insieme delle costruzioni che hanno in seguito costituito il palazzo Vitelleschi?

Non ci può esser dubbio che il congiungimento del blocco D con il blocco A sia avvenuto in un sol tempo, e precisamente nel momento in cui furono costruite le volte dei corridoi al pian terreno e al primo piano. Fino al momento suddetto è a credersi che l'area, poscia occupata da quei corridoi, abbia continuato ad aver funzione di via pubblica. La stessa cosa non è, invece, ammissibile rispetto all'altro vicolo, passante fra il corpo A 3 e il corpo A 1-2 del blocco A. Il congiungimento delle due fabbriche non sembra che sia avvenuto da cima a fondo in una sola epoca. All'altezza del secondo piano è stato compiuto sicuramente non prima del tempo del Vitelleschi, come si può rilevare dalla presenza di quel piccolo tratto di fregio in nenfro che fu scoperto collocandosi il monumento della famiglia Mezzopane e del quale dovremo occuparci ancora in seguito. Ma è certo che al pian terreno è stato compiuto prima, anzi, con ogni probabilità, molto tempo prima. Che il lavoro sia stato eseguito in maniera diversa, si deduce dal fatto che, a differenza da quanto si è potuto osservare al secondo e al primo piano, il muro di collegamento si presenta innestato alla testata dell'originario muro perimetrale del corpo A 3, rappresentato dal risalto all'imboccatura del corridoio, in modo più organico (1). Ma noi crediamo di poter precisare che il detto congiungimento sia avvenuto nel tempo in cui la parte A 1 dell'intiero corpo di fabbrica A 1-2 fu sopraelevato e il muro perimetrale di nord-est a tal uopo ingrossato con l'aggiunta del secondo muricciuolo che chiuse le arcate. Che sia avvenuto proprio in questo tempo, si desume dal fatto che, mentre nella faccia che formava la parete di fondo delle due arcate, nella camera VI, il detto muricciuolo è apparso,

(1) Da saggi fatti al primo piano, è risultato che la fabbrica di congiungimento continua a non essere ben collegata con quella rappresentata dal risalto; dall'altra parte il distacco non è apparso così chiaro come al piano superiore. D'altro canto la presenza di muratura a mattoni, inserita, in qualche punto, nella muratura a pietrame, fa pensare a dei rimaneggiamenti successivi.

come si è ricordato, ben costrutto a cortina, nella faccia opposta le medesime pietre da taglio non sono state spianate, ma lasciate grezze e con sporgenza varia (come si è potuto constatare scrostando il rivestimento di mattoni nella faccia suddetta, che non sapremmo dire se originario o fatto successivamente in sostituzione di non sappiamo quale altra foggia di rivestimento, del resto in tal caso indispensabile, data la irregolarità della muratura in pietra). Ora è evidente che un muro trattato a cortina di pietra squadrata nella sua faccia interna e lasciato grezzo all'esterno sarebbe cosa affatto inconcepibile; donde la conclusione che da quel momento abbia cessato di essere un muro esterno per divenire parete interna di un ambiente di secondaria importanza (1).

Dunque, da un certo tempo in poi, al posto di questo secondo vicolo dovette trovarsi una specie di terrazza allungata, o cortile pensile che fosse, interposto fra il corpo di fabbrica A 3 e il corpo A 1-2 del complessivo blocco A, che è stato oggetto della nostra disamina.

II.

Da quanto siamo venuti esponendo, ci sembra che la nostra affermazione che, per la costruzione del palazzo Vitelleschi, non sono stati utilizzati soltanto avanzi di fabbriche atterrate, ma, insieme al caseggiato annesso alla torre, ben altri corpi di fabbrica, compresa la maggior parte di quello di maggiore estensione che ebbe poi la sua testata principale conglobata nella principale facciata dell'intero palazzo, risulti corroborata da dati di fatto inoppugnabili. Ora dobbiamo passare all'accertamento dei più importanti lavori eseguiti sicuramente al tempo del Vitelleschi.

Al tempo suddetto appartiene la facciata principale prospiciente sulla piazza Cavour (fig. 4); facciata intesa non soltanto come la fronte esteriore dell'edificio, ma come tutto il blocco che comprende il piccolo corpo di fabbrica B sormontato dalla loggia a padiglione, la torre scalaria C e la contigua testata meridionale del blocco A (A 2), formante avancorpo rispetto alla parete di fondo della contigua terrazza. Il limite di questo blocco è facilmente riconoscibile anche sulla fiancata di nord-est, in quanto che si presenta come cosa a sè: sporge leggermente sul piano della rimanente distesa di quella stessa fronte (fig. 3), e superiormente è decorato dal proseguimento del medesimo cornicione a mensoloni che adorna la facciata principale, mentre più in basso è decorato dal piccolo fregio di nenfro (che abbiamo visto parzialmente nascosto dal parapetto della terrazza) anch'esso continuazione di analogo ornamento della facciata. Il blocco in discorso è tutto o quasi tutto di nuova costruzione. Quasi tutto, imperocchè non possiamo escludere che qualche piccolo avanzo di fabbrica più antica vi sia stato compreso, come potrebbe forse risultare dal fatto che

(1) Non è improbabile che sin da allora sia stato, questo ambiente secondario, adibito a cucina.

al pian terreno il muro divisorio fra la torre scalaria e l'ambiente contiguo con due finestre (fig. I III) ha uno spessore superiore àl necessario e maggiore che al primo piano; e da un altro fatto singolare: che il muro prospettante sul cortile, fra il vestibolo e l'altro muro col ballatoio (fra il cortile e la camera II), al pianterreno, ha uno spessore minore che nella parte superiore, dal primo piano alla loggia. Ma, comunque, si tratterebbe, come si è detto, di piccoli residui per nulla comparabili con gli interi caseggiati incorporati in altre parti.

Si è ricordato più sopra come, a giudizio di alcuni studiosi, la facciata del palazzo Vitelleschi sia da ritenersi costruita in due tempi (1). Questa ipotesi sarebbe avvalorata dalla discordanza stilistica fra le grandi trifore gotiche dell'una parte e le modanature classicheggianti dell'altra. Ma noi, non soltanto ci schieriamo con coloro che inclinano per l'opinione contraria (2), ma neghiamo in modo assoluto che la facciata del palazzo Vitelleschi possa non essere stata edificata di getto. Ci sono, non c'è dubbio, particolari ornamentali di sapore un po' più antico: basta riguardare, ad esempio, una delle colonnine della trifora di nord-est, al secondo piano (ora prospettante sulla terrazza), la quale ripete quel caratteristico motivo normanno dei « zig-zag », che a Corneto si riscontra nel portale dell'Annunziata e in quello secondario di S. Pancrazio (3); ma la persistenza di motivi ornamentali più antichi non può significar nulla di fronte a fatti di maggior peso e decisivi. In linea generale, non solo nulla vieta di pensare che trifore ogivali del tipo suddetto siano del tempo del Vitelleschi, ma quando si consideri che alla prima metà del secolo XV appartiene la ricostruzione del palazzo Ducale di Venezia con le sue trifore, tra cui quella che sormonta la Porta della Carta, la quale, con i suoi tondi a traforo come sforbiciati, costituisce uno dei migliori riscontri che ci sia dato di indicare soprattutto per tre dei quattro grandi finestroni del palazzo Vitelleschi, l'esecuzione di lavori siffatti in Corneto prima della morte del Cardinale, avvenuta nel 1440, nei confronti con il generale sviluppo dell'architettura italiana di quel tempo, non potrà tenersi in conto di un anacronismo. E, a questo punto, dobbiamo aggiungere una considerazione.

Si sa come il palazzo, anche considerato nelle sole sue parti riferibili al tempo del Vitelleschi, sia la resultante di stili e di indirizzi diversi. Ne è stata messa in rilievo la nota toscana (4); ne è stata messa in rilievo la nota meridionale (5). Ora è tempo che si metta pure in vista quanto di veneziano esso offre. Dove si ha, infatti, un miglior

(1) Cfr. Dasti, *Not. stor. arch.*, p. 408; J. Burckhardt, *Der Cicerone*, II 1 e 2 (8ª ed.), p. 96. Secondo il *Cicerone* anche i loggiati del cortile sarebbero del tempo della parte più recente della facciata.

(2) Inclina per l'unicità di tempo il Misuraca.

(3) Rimandiamo a quanto abbiamo scritto su questo argomento in *Due portali di stile normanno in Corneto Tarquinia* (*Archivio storico per la Sicilia Orientale*, vol. XVI, in corso di stampa. Già pubblicato l'estratto).

(4) Cfr. P. Toesca, *Bollettino d'Arte*, XI, 1917, p. 110.

(5) Se ne fa cenno nel citato articolo: *Due portali di stile normanno* (p. 19 dell'estratto).

riscontro, per la fantastica e pittoresca sovrapposizione dei loggiati nel cortile, se non nell'architettura veneziana (1)? E all'impressione d'insieme si aggiunge qualche analogia particolare. Gli archi ogivali dei portici del pianterreno e dei loggiati del primo piano forse non arieggiano il garbo e, in qualche modo, anche la sagoma, degli archi acuti dei portici dello stesso palazzo Ducale? E quando si pensi che Eugenio IV, il papa del tempo, era di Venezia, è forse un fuor di luogo supporre che artefici della città della Laguna siano allora venuti in cerca di lavoro nello stato romano?

Ma, nella fattispecie, c'è poi questo: che, anche ammessa l'ipotesi delle due fasi, per la costruzione della facciata, essa in tutti i modi cadrebbe interamente nel tempo dei lavori del cardinale Vitelleschi; cioè, complessivamente, entro il giro di qualche anno (dal 1436 al 1439). Nelle stesse grandi trifore gotiche si notano dei particolari che tradiscono l'assoluta contemporaneità con le altre parti del palazzo riferibili sicuramente a quel tempo. In una delle suddette grandi trifore (quella di sinistra al primo piano della facciata) i capitelli delle colonnine sono sormontati da pulvini a foggia di dadi, su ciascuno dei quali è scolpita una figura di vitello: chiara allusione allo stemma gentilizio del Cardinale, tanto più in quanto le figure in discorso non sono che la riproduzione di quelle analoghe dello stemma vero e proprio, con la sola differenza che appariscono disposte entrambe nello stesso senso invece che in senso convergente, giusta la regolare disposizione araldica. Inoltre, i capitelli nelle colonnine della stessa trifora, e in quelle di altre due, sono di un tipo molto somigliante, mentre i corrispondenti capitelli delle colonnine della quarta trifora e quelli delle colonnine delle bifore, che dànno luce alla scala, sono di tipo identico ai capitelli corinzieschi, a foglie palustri, che — salvo eccezioni (alcune delle quali giustificatissime, come nella loggia a padiglione e nel contiguo loggiato del secondo piano) — si incontrano costantemente ovunque, nel palazzo Vitelleschi: nelle due colonne che sorreggono il grande arco del vestibolo, prospiciente sul cortile (fig. 12); in tutte le colonne dei loggiati al pian terreno e al primo piano; in quelle più piccole, della scala. La stessa struttura, e con i medesimi motivi, ritorna nelle mensole e nei conformi capitelli dei menzionati risalti pilastriformi, che sorreggono le arcate iniziali delle volte a sezione ogivale dei corridoi (fig. 10) e, al primo piano, anche l'arcata finale. Lo stesso tipo è ripetuto in tutte le mensolette, talune minuscole e rudimentali, che sorreggono gli spigoli di tutte le crociere delle volte medesime, nei corridoi, nella scala e nel porticato del pianterreno; nel quale porticato, non solo sono attaccate alle pareti di fondo, ma nascono altresì dai capitelli stessi delle colonne, al di sopra dei rispettivi pulvini.

E v'ha di più. Non si può dire che la finestra con l'arco a pieno centro, che sormonta il portone d'ingresso, costituisca un fatto nuovo. Anche nella supposta parte più antica la

(1) Questo confronto vale particolarmente per il portico a pian terreno e il loggiato del primo piano. Nel loggiato a piattebande del secondo piano si riaffaccia il gusto toscano.

finestra d'angolo contigua di nord-est dello stesso piano nobile (e ora prospettante sulla terrazza) è ugualmente a pieno centro.

Dato, dunque, che il divario non potrebbe ridursi che a qualche anno, tanto vale attribuire le differenze stilistiche ad artisti diversi che abbiano lavorato in due tempi successivi, quanto attribuirle ai medesimi artisti diversi che abbiano lavorato contemporaneamente. Ma la prova che la facciata, come tutto il blocco che ad essa si riferisce, è stata nel suo complesso edificata di getto si ha nella sua struttura. A prescindere dalla differenza di

Fig. 12.

stile in elementi accessorî, il paramento a cortina — semplice nella zona inferiore, a bugne disuguali nella zona superiore — è di un'organicità impeccabile, malgrado la bizzarra dissimmetria dell'insieme. Non c'è nulla che lasci, non che scorgere, sospettare una ripresa. Tutto ciò nei riguardi dell'aspetto esteriore. Ma non meno persuasivo riesce un esame dei rapporti con la struttura interiore del blocco. Dove, propriamente, dovrebbe riconoscersi il limite fra la parte più antica e la parte più recente? La torre scalaria apparterrebbe a quella o a questa? Non può ritenersi costruita con la sola supposta parte più antica, per la ragione che la scala presuppone i loggiati del cortile, nei quali essa ha i suoi sbocchi naturali; e quando si pensi che tutto lascia credere che i loggiati non siano stati mai portati a compimento (se pure è ammissibile che nel lato opposto all'ingresso, sia stato finito quello del

primo piano, è per altro da ritenersi che non sia stato neppure cominciato quello del secondo), difficilmente potremmo indurci ad ammettere che la costruzione dei loggiati medesimi abbia potuto precedere il completamento della facciata principale con l'ingresso. Non può ritenersi costruita con la sola parte supposta più recente, per la ragione che, mentre non sapremmo in che modo mai, prima di allora, si sarebbe potuto accedere ai pîani superiori dell'altra, la sua organica connessione di struttura con la parte supposta più antica è resa manifesta dal grande cornicione di coronamento a mensoloni della facciata, che si estende anche alla torre scalaria. La diversità di stile, negli elementi accessorî, non deve dunque impressionare; meno che mai la asimmetria. Questa è stata soprattutto determinata dal raccordo dei preesistenti ambienti interni con l'esterno. La disposizione dei sottili fregi in nenfro che, correndo orizzontalmente sotto le grandi trifore dall'una parte, si piegano ripetutamente ad angolo retto per passare sotto a due coppie di bifore della torre scalaria e, quindi, per ritornare al livello di prima, dall'altra parte, è la più bella manifestazione esteriore dell'intimo coordinamento fra i varî elementi di un edificio che, per sue peculiarità strutturali (come l'inserzione di una torre scalaria fra due differenti ali dell'edificio stesso), implicava dislivelli e dissimmetrie anche all'esterno.

* * *

Al tempo del cardinale Vitelleschi appartiene, di conseguenza, il cortile con i suoi portici e loggiati, addossati rispettivamente ai muri delle fabbriche preesistenti (fig. 13). Alla stessa epoca va riferito lo sperone che, a guisa di contrafforte, spalleggia la fiancata di sinistra, prospettante sulla via Mazzini, del caseggiato addossato alla torre medievale e chiude parzialmente l'imboccatura del cortiletto di nord-ovest; la sua seriorità è resa manifesta dalla imperfetta commessura della cortina di una parte con quella dell'altra, e l'appartenenza al tempo del Vitelleschi dalla presenza di certi tronchi di fregio in nenfro, che ricordano quelli di già menzionati e caratterizzanti le ornamentazioni esteriori del palazzo. Forse alla stessa epoca va riferito l'altro sperone del corrispondente angolo di fondo del medesimo cortiletto che sembra abbia contenuto sin dalla sua origine le latrine del primo e del secondo piano con le relative condotture.

Ora, mentre l'insieme delle costruzioni attinenti alla facciata principale partecipa della duplice natura di blocco di per sè stante, in virtù della propria corporeità, e, al tempo stesso, di soprastruttura, in quanto specialmente nella parte addossata alla testata del blocco A ne è, in ultima analisi, un mascheramento (e anche in questo il nostro pensiero corre all'analogia, per quanto in questo caso fortuita, del palazzo Ducale di Venezia, le cui facciate rivestono un nucleo più antico), i loggiati del cortile rappresentano, invece, la più importante opera che sia stata compiuta nel palazzo Vitelleschi al tempo del cardinale, come intesa in modo esclusivo a dare unità esteriore a un complesso di corpi di fabbrica

diversi di origine e di struttura e riuniti in unico corpo. Date la loro profondità e le rispettive fronti quasi perfettamente rettilinee e formanti un angolo che si approssima all'angolo retto, lungo il lato che prospetta a sud-est riescono a mascherare l'andamento tortuoso del primitivo muro di fondo, mentre dal lato che fronteggia l'ingresso, con la forte divergenza da questo muro di fondo, riescono ad attenuare notevolmente l'effetto, altrimenti sgradevole, della originaria configurazione ad angolo eccessivamente acuto che presenterebbe

Fig. 13.

da quella parte il cortile, se fosse dispogliato dei portici. Sebbene il lato di sud-est del cortile non abbia nè portici nè loggiati, e sia chiuso da un corpo di fabbrica massiccio con l'aggiunta — da un fianco — del forte risalto che forma l'angolo ivi sporgente della torre scalaria, tuttavia la connessione, del massiccio in discorso con le altre parti prospicienti nel cortile medesimo apparisce pienamente raggiunta; e ciò mercè l'allacciamento ininterrotto di quei tali fregi di nenfro e una certa affinità stilistica, rappresentata dalla bifora con mostra a duplice archivolto ogivale, sormontante il vestibolo di ingresso che trova i suoi riscontri negli archi acuti dei portici e dei loggiati, e, più ancora, mercè la struttura

del loggiato del secondo piano con le sue quadrifore, esternamente a piattebande, le quali ripetono lo stesso motivo delle quattro trifore e della quadrifora caratterizzanti la contigua loggia a padiglione, che con uno dei suoi lati prospetta pure sul cortile (fig. 12). Se nella facciata di fronte all'ingresso fosse tutto a posto il loggiato del primo piano e fosse stato compiuto quello del secondo, il concatenamento organico delle varie fabbriche dalla parte del cortile potrebbe dirsi assoluto e il mascheramento delle anteriori facciate, a prescindere dal troncone della torre (che del resto si presenta in un piano più arretrato e dal basso sarebbe stato poco visibile), non potrebbe essere più perfetto e più armonioso.

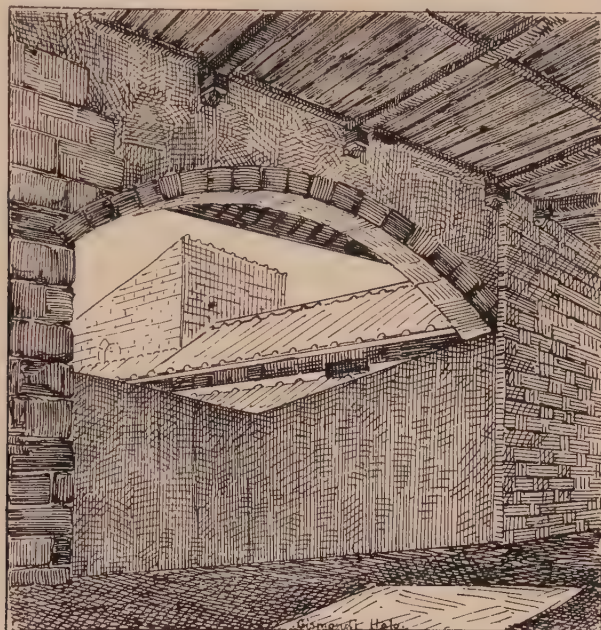



Fig. 14.

Di tutta questa soprastruttura di collegamento, formata dai portici del pian terreno e dai sovrapposti loggiati, sono appunto i portici del pian terreno — congiunti alle retrostanti pareti per mezzo di volte a crociera — quelli che presentano la maggior coesione con le pareti medesime. I loggiati di entrambi i piani superiori sono riuniti ai rispettivi muri di fondo con soffitti di legno. Va tuttavia rilevato che un particolare collegamento in muratura è stato praticato pure in entrambi i piani superiori, con due archi ribassati, ciascuno dei quali unisce ciascun angolo dei due loggiati con il corrispondente spigolo del corpo di fabbrica annesso alla torre, cioè nel punto ove il non completato loggiato di nord e il portico sottostante maggiormente si distanziano dal rispettivo muro di fondo. Entrambi questi archi sono eseguiti a conci di pietra da taglio; ma, mentre al secondo piano l'arco è originario, al primo piano apparisce tutto di restauro. Al secondo piano il ribassamento non oltrepassa la giusta misura (fig. 14); al primo piano invece è così pronunciato, che, suc–

cessivamente, quando, per il mancato compimento del lato di nord-ovest di quel loggiato, il passaggio sotto il rispettivo arco fu, sino a una certa altezza, chiuso con un muro gravitante sul corrispondente arco inferiore, questo fu dovuto rinforzare con un secondo arco, il quale, eseguito a pieno centro, in semplice muratura, si incurva su due sporgenti spalle di muro che fiancheggiano l'ampia imboccatura della contigua ala del loggiato (fig. 15).

Mancando una consimile soprastruttura a più ordini di sovrapposti loggiati, non era possibile che il coordinamento esteriore delle diverse parti del blocco A, nella facciata che prospetta sulla piazza e sul vicolo Soderini, riuscisse così organico come tra le fabbriche prospicienti sul cortile. Ma anche qui un certo lavoro di coordinamento è stato fatto, eccettuata l'ultima casetta annessa all'estrema coda del palazzo. Come si è detto, sino a una certa altezza la riunione dei corpi di fabbrica originariamente distinti e separati, preesistette al tempo del Vitelleschi. Ma, una volta colmato con apposita fabbrica il distacco, ne è stata compiuta la rivestitura a conci, con la ripresa dei filari della parte più a settentrione, essendo stata sulla fronte di questa regolata la nuova fabbrica di collegamento. Agli stessi lavori di coordinamento dobbiamo attribuire l'inserzione della cornice di nenfro a sagoma molto semplice che corre orizzontalmente, come un fregio, lungo tutta la facciata, sotto le finestre del piano nobile. Pure agli stessi lavori dobbiamo riferire l'inserzione del fregio superiore, sempre in nenfro e riproducente quello stesso motivo ornamentale di cui abbiamo parlato più sopra, che corre sotto le finestre del secondo piano e gira sulla convessità dell'abside della cappella (con una piccola piegatura presso la linea di sutura delle due parti della fronte, praticata — a somiglianza della facciata principale, ma non con altrettanta organicità — in conformità del dislivello interno). Infine, con gli stessi lavori di coordinamento si devono ricongiungere le finestre. Quanto al primo piano, non rimane che la traccia — a fianco di una delle finestre attuali (la terza, a cominciare da sinistra) — della metà di una grande apertura arcuata, forse una bifora, riconoscibile dalla mancanza, in quel tratto, di regolare rivestimento a conci. Al completo si conservano invece le tre finestre del secondo piano, per le quali è stato riprodotto, in diverse dimensioni e semplificato, il tipo della bifora con mostra a doppio archivolto ogivale, che abbiamo visto nel cortile (al di sopra dell'arcata del vestibolo) e nel loggiato del secondo piano (presso l'imboccatura della scala).

Fig. 15.

*
* *

Lavori di adattamento e di raccordo non meno notevoli sono stati richiesti per la sistemazione degli ambienti interni. Se non che, qui non è altrettanto facile precisarli. Al pianterreno (con il piccolo ammezzato che fiancheggia l'androne a rampa da piazza Soderini) si osserva la coesistenza di volte in muratura e di soffitti in legno. Le volte sono parte a botte, parte a crociera. I soffitti in legno sono soltanto due e in due ambienti contigui (fig. I VII VIII), il maggiore dei quali cade proprio nel punto in cui, esteriormente, (all'imboccatura del corridoio), si nota quel tal risalto che abbiamo detto indicare l'angolo di un corpo di fabbrica a sè. Cotale diversità di struttura è prova della diversità di origine. Non è a dubitarsi che le volte preesistessero, tutte o quasi (1), ai lavori del Vitelleschi, ad eccezione di quella della prima camera di testa, con due finestre sulla piazza Cavour (fig. I III), e divisa dall'altra che immediatamente le segue per mezzo dell'avanzo del grosso muro di cinta conglobato nella costruzione del palazzo. Che sia di costruzione del tempo del Cardinale, se ne ha la prova nel fatto che la camera in discorso, con la sua volta a vela, ma con dieci lunette (tre per ciascun lato lungo e due per ciascun lato breve), fa parte integrante dei lavori della facciata principale, come risulta dal particolare delle mensole (ampie nel pieno delle pareti, strettissime agli angoli), sulle quali le lunette impostano i rispettivi pennacchi; mensole che non somigliano perfettamente, ma arieggiano assai da vicino quelle altre derivate dal noto tipo di capitello corinziesco a a foglie palustri, che abbiamo riconosciuto predominante nel palazzo (2).

Alla stessa epoca dei lavori del Vitelleschi appartengono i due menzionati soffitti in legno, i quali sono, per struttura, identici alla maggior parte di quelli delle sale del primo piano e dei loggiati e, sotto certi riguardi, anche al padiglione della loggia; ma presentemente con questa differenza: che, in complesso, trovansi tuttora in buono stato di conservazione (3), mentre gli altri si presentano più o meno malandati; taluni anzi talmente mutilati, da esserne addirittura irriconoscibile la struttura originaria, che consiste, dove ancora si conserva, essenzialmente, in un tavolato disteso sopra una serie di assicelli paralleli, poggianti per traverso sopra travi più grosse e molto più distanziate, le quali sono, alla lor volta, sorrette alle estremità da mensole a volute, pure di legno.

La presenza di tali soffitti di legno in due camere del pianterreno, e proprio nel punto indicato, in mezzo a una sfilata di ambienti tutti a volta, più che sintomatica, è, a nostro

(1) Veggasi la nota seguente.

(2) Pure su mensolette angolari paggiavano gli spigoli della volta a crociera dell'ultima camera a pianterreno del corpo A 3 (fig. I X). Solo di una si conserva il residuo. È forse a credersi che questa volta (in mattoni) sia stata rifatta o rimaneggiata al tempo del Vitelleschi.

(3) Nella camera VII, secondo ogni probabilità per rotture delle due travi maestre, il soffitto è sorretto da un grande arco, di costruzione più recente.

giudizio, rivelatrice. Essa rivela, cioè, nel punto suddetto, tutto un radicale lavoro di sventramento interno, da cima a fondo. Essa è un nuovo argomento a favore, se mai ce ne fosse bisogno, di quanto abbiamo accennato a proposito del risalto all'imboccatura dei corridoi. Se è vero, infatti, che questo risalto indica il cantone dell'originario muro perimetrale del corpo di fabbrica A 3, dobbiamo necessariamente ammettere che il lato di sud-est di questo muro perimetrale, contrapposto a quello, vicinissimo, di nord-ovest, del corpo A 1-2, sia stato demolito in tutti i piani, per dar luogo alla formazione, in ciascuno di essi, di una più ampia sala. E al pianterreno, per lo meno, con il muro dovette esser demolita pure la volta dell'ambiente da esso limitato. Per quale ragione, poi, anche nella saletta contigua, ove l'abbattimento di una supponibile volta originaria non sembra potersi ritenere conseguenza immediata della demolizione di quel muro stesso, sia stato costruito un soffitto nuovo, è cosa che non sapremmo precisare; ma è certo, comunque, che lavori di adattamento devono essere stati compiuti anche in questo secondo piccolo ambiente. Il suo soffitto, ripetiamo, è da ritenersi del tempo del Vitelleschi.

*
* *

Al primo piano, oltre all'analogo lavoro di sventramento e di adattamento nel lato corrispondente a quello or ora segnalato al pianterreno, dobbiamo rilevare in particolar modo quanto s'intravede essere stato compiuto per la costruzione del grande salone di testa, con le due grandi bifore prospettanti sulla piazza Cavour (fig. 2 III). Questo salone è stato ottenuto mediante l'adattamento di uno o più ambienti più antichi e l'ampliamento mercè la edificazione del blocco frontale (in pianta A 2, B, C), formante, come si è detto, avancorpo rispetto alla linea frontale delle fabbriche originarie (muraglione di cinta). Oltre al muro esterno con le trifore e tutto l'angolo di est con la monofora (presentemente prospettante sulla terrazza), allo stesso tempo dei lavori del Vitelleschi appartiene il magnifico arco ribassato a conci alternati, neri (nenfro) e bianchi (calcare), tanto somigliante a quello del vestibolo, sorretto da colonne (aderenti al muro) adorne di capitelli di tipo identico a quello delle colonne sorreggenti il detto arco del vestibolo, e posto a intramezzare il salone stesso in corrispondenza del sottostante avanzo di muro di cinta. La sua funzione era evidentemente quella di sostenere la grande travatura del soffitto, che altrimenti avrebbe avuto una estensione eccessiva. Ma oggi è in gran parte nascosto dalla volta a quattro crociere, appoggiate a un pilastrone centrale, che quel soffitto ha sostituito.

Soffittate sono le tre sale consecutive; ma, se non è del tutto improbabile che la prima di queste (fig. 2 IV), data la diversità della sua struttura, conservi ancora un soffitto anteriore all'epoca del Vitelleschi, come riferibile a un'epoca anteriore sembra la volta

dell'ultima (1), al tempo del Cardinale appartengono invece, i soffitti delle altre due, la seconda delle quali è quella ottenuta mediante l'abbattimento del muro perimetrale del corpo A 3 (fig. 2 V–VI).

Al secondo piano è l'attuale vastissimo salone, occupante tutta l'area del corpo A 1–2 (fig. 3 II-II a), sul quale dobbiamo primamente intrattenerci. La zona prossima alla facciata del palazzo, con le due grandi trifore, l'una aprentesi sulla facciata stessa, l'altra sulla fronte contigua, presso l'angolo, è naturalmente un ampliamento, come nel salone sottostante, del tempo del cardinale Vitelleschi. Ma non sapremmo indicare quanti e quali lavori di sventramento siano stati compiuti per ottenere quella spaziosissima sala. Soltanto una cosa si deve qui dire; e cioè: che il salone dapprima non era così vasto come ora; in altri termini, l'ambiente non formava, come presentemente, un'unica sala. Fra la zona di nord-ovest, caratterizzata dal camino monumentale (fig. 3 II a), e tutto il resto del salone, al quale la detta zona si innesta a sghembo e rispetto al quale presenta un dislivello, esisteva un muro divisorio, abusivamente e illogicamente soppresso al tempo dei restauri compiuti tra il 1905 e il 1907. E che questo muro divisorio fosse del tempo del Vitelleschi se ne ha la prova dagli avanzi superstiti della porta di comunicazione fra i due ambienti; porta in marmo (fig. 16), di un tipo che ha i suoi riscontri in altre porte del palazzo, indubbiamente del tempo del Vitelleschi. (2).

Della camera successiva, ottenuta mediante l'abbattimento del muro perimetrale di nord–ovest del corpo A 3 (fig. 3 III), è superfluo far parola, essendosi discorso dei casi analoghi nei piani sottostanti. Torniamo quindi all'anticappella e alla cappella (fig. 3 IV-V), delle quali abbiamo già fatto cenno più sopra, e, per esse, al corridoio sul quale si apre la porta di ingresso della seconda. Abbiamo detto che questo corridoio, a differenza dai due sottostanti, i quali, con le loro poderose volte a molteplici crociere consecutive, rientrano nell'ordine dei lavori di allacciamento dei due diversi corpi di fabbrica, a cui appartengono le rispettive pareti, è coperto dal solo tetto, il quale, per giunta, è irregolare e deforme; e abbiamo detto che nella parete ov'è l'ingresso della cappella il muro non è uguale, ma, da una certa altezza in su, presenta una rientranza. Ora nei riguardi della cappella e dell'anticappella, non abbiamo che da ripetere quel che già abbiamo osservato; e cioè, che appositamente per la loro costruzione dovette essere rialzato quel muro (come forse anche quello esterno dalla parte opposta) dell'edificio preesistente. Ma perchè non ne fu pareggiata la fronte? Noi crediamo che l'intenzione non fosse di lasciare le cose in tale stato, ma di

(1) La terzultima camera (VII) è coperta da un rozzo soffitto, presentemente nascosto da una finta volta, eseguita a somiglianza di quella della contigua sala VIII, presso a poco di eguali dimensioni. La volta di questa sala VIII è da ritenersi del tempo del Vitelleschi, considerato che le mensolette sulle quali sono impostate le crociere, sono dello stesso tipo di tutte le altre di cui si è parlato.

(2) Veggasi la figura 10.

munire di volta, mercè ulteriori apprestamenti, anche questo terzo corridoio, sebbene la presenza di mensolette decorative in legno, come finti sostegni di una parte delle travi del tetto, a somiglianza del soffitto dell'attiguo loggiato, faccia pensare che non se ne prevedesse prossima la costruzione, o che ci si sia rinunziato. Il ciglio orizzontale del muro primitivo si sarebbe prestato magnificamente per la impostazione della volta stessa, certo assai meglio della parete contrapposta, ove si sarebbero dovuti praticare degli intacchi.

Ma a questo punto ci si presenta una questione: se i lavori di adattamento interno non siano stati, per avventura, compiuti in due tempi successivi e se, nel secondo, non sia stata introdotta una parziale modificazione di quanto si era fatto nel primo. E a propendere per questa conclusione indurrebbe invero l'esame di quel breve fregio in nenfro

Fig. 16.

scoperto al secondo piano, all'angolo del muro perimetrale del corpo A 1-2, quando vi fu collocato il monumento della famiglia Mezzopane (fig. 9). Poichè somiglia a tutti i fregi analoghi del palazzo, nelle parti esteriori riferibili al tempo del Vitelleschi, e riproduce perfettamente il motivo caratteristico della maggior parte di essi, se ne deduce che anch'esso appartiene alla stessa epoca. Ma che cosa significa questo fregio? Non è probabile che, diversamente dalla destinazione di tutti gli altri consimili, abbia avuto lo scopo di adornare esclusivamente un interno. Non se ne capirebbe neppure la funzione tettonica. D'altro canto, in vista soprattutto della sua brevità, richiama alla mente l'analogia di quanto si osserva, per esempio, nello sperone aggiunto all'ala di sinistra del caseggiato annesso alla torre, ove molto in alto — poco sotto il punto ove comincia l'inclinazione a barbacane — è stato pure inserito, all'angolo, un fregio di nenfro a semplice scorniciatura; oppure di quanto si osserva, egualmente nello stesso caseggiato, all'altezza del primo piano, fra l'attuale finestra cinquecentesca e quella arcuata, poscia murata, dello stesso piano; e ancora, nell'altra ala della stessa facciata, a destra della torre, nel muro che chiude lateralmente il loggiato del primo piano e si attacca al caseggiato in discorso (fig. 5).

E, se non si tratta di una decorazione interna, non dobbiamo pensare che quel cantone del corpo di fabbrica A 1-2 anche all'epoca del cardinale Vitelleschi sia rimasto, per qualche tempo almeno, con una delle sue facce all'esterno? Per questo crediamo non ci possa esser dubbio. Ma se essa era prospiciente sopra il passaggio scoperto che, a guisa di terrazza o simile, si apriva appunto in quel tratto di parete, oggi occupato dal monumento Mezzopane, ognuno immaginerà a quali conseguenze bisognerà arrivare. Poichè poco attendibile parrebbe la coesistenza di cosiffatto passaggio e dei soffitti sottostanti, non sapremmo spiegarci diversamente la cosa, se non supponendo che tutti quei lavori di sventramento interno, a cui abbiamo accennato più sopra, intesi a meglio coordinare il corpo di fabbrica A 3 con il corpo di fabbrica A 1-2, siano stati appunto compiuti in un secondo tempo. E, allora, non sorge anche il dubbio che a questo secondo tempo sia altresì da riferirsi la costruzione della cappella e dell'anticappella? E non sorge un altro dubbio che, cioè, con tale relativa seriorità di lavori si debba anche riconnettere la mancata costruzione della volta nel corridoio del secondo piano?

Questioni non meno intrascurabili concernono altri fatti. Ad esempio: Che significa quel secondo risalto (questa volta all'esterno) che la facciata di nord-est del corpo A presenta al di sopra del palazzo Soderini, cioè lungo la linea verticale del primo gomito della facciata stessa? Sembrerebbe trattarsi anche qui dell'incontro di due muri di diversa origine. Ma quando sarebbe avvenuto quest'incontro?

Come, propriamente, dobbiamo spiegarci la costruzione dell'ultima camera a pian terreno del corpo A (fig. 1 X), con le sue mensolette angolari a sostegno degli spigoli della crociera? E come spiegare certe anomalìe che presenta la scala? Fra la soglia della porta che in essa immette e la prima rampa non c'è presentemente separazione: la soglia forma come il primo gradino della cordonata. Ma le pareti che rinchiudono quella rampa, nel primo tratto, contengono un rincasso per parte, come per ricevere le valve della porta. Allora verrebbe fatto di pensare che tra la soglia e la cordonata ci fosse in origine un pianerottolo. Se non che, si osserva che i due rincassi non sono eguali e che il minore ha una larghezza inferiore alla metà dell'apertura della porta. Anche le valve di questa sarebbero state dunque disuguali?

Stranissima si presenta, in qualche parte, la collocazione delle colonnine sulle testate dei muri che separano le rampe della scala stessa rispetto al livello dei pianerottoli contigui. Delle basette di queste colonne, alcune sono collocate in modo da emergere regolarmente sul piano circostante; altre invece si presentano infossate. Ma sembra che al tempo dei restauri, quando pure la scala fu tutta rifatta, la vecchia cordonata si trovasse in condizioni tali da non presentare alcuna indicazione per l'esattezza del rifacimento; di modo che potrebbe rimanere dubbio se il difetto in discorso fosse o no originario, dato che il dubbio di fronte a una assurdità simile fosse lecito.

III.

Riconoscibilissime sono per la maggior parte le innovazioni apportate nel palazzo Vitelleschi dal cardinale d'Angennes de Rambouillet, che dimorò a Corneto come governatore di Sisto V nel 1587, vi morì lo stesso anno e vi fu sepolto nella chiesa di S. Francesco. La innovazione principale è quella della facciata di nord–est, sulla piazza e sul vicolo Soderini, dove per opera del suddetto cardinale, furono fatte tutte le nuove finestre del piano nobile in istile classico, ad architrave con cornice, di un tipo che a Corneto ha i suoi riscontri nel palazzo Sacchetti. Anche nella facciata della breve ala sinistra del caseggiato avvolgente la torre e nella torre stessa si notano, pure al primo piano, due finestre dello stesso tipo (sebbene non entrambe identiche nell'aspetto attuale) con il nome del cardinale, giusta un sistema che egli adottò costantemente nell'interno, ove fece sostituire pure le porte in tutta la sfilata delle camere del piano nobile, prospicienti sulla piazza e sul vicolo Soderini, con delle nuove che sono dello stesso stile delle nuove finestre e portano tutte il suo nome inciso sull'architrave. Ma che dapprima nelle sale suddette si trovassero porte di altra forma, probabilmente tutte del tipo ad arco ribassato, che nel palazzo Vitelleschi predomina, e qualcuna per lo meno, se non tutte, in diverso posto, se ne ha la prova in una di simili porte, murata, che fu rinvenuta sotto l'intonaco nella terz'ultima camera di quella serie (fig. 2 VII), e la cui mostra, convenientemente restaurata, vi è stata ora lasciata scoperta.

Il nome del cardinale d'Angennes de Rambouillet si legge pure sull'architrave di una delle porte che dànno sul loggiato dello stesso primo piano; ma è una porta di struttura diversa: in pietra bianca, invece che in nenfro, molto semplice, con architrave fiancheggiato da triglifi dorici e probabilmente in origine sormontato da cornice a somiglianza di un'altra mostra di apertura dello stesso stile, con lo stesso nome del cardinale d'Angennes, attualmente murata, che si trova nello stesso loggiato più verso il corridoio. Ma questa seconda apertura, che a differenza dalla prima, è fornita di cornice, poco si capisce che cosa precisamente potesse essere. Sproporzionatamente alta, non raggiunge con la soglia il piano del loggiato, ma ne è separata come da un basso davanzale, che porta inferiormente una decorazione a rilievo, che, nello schema, lo fa somigliare a un'ampia mensola. Si ha da pensare che fosse in origine una specie di balconcino, poscia trasformato in finestra con conseguente rialzamento della parte superiore e dell'architrave? Cosa da escludere, data la eccessiva altezza originaria dei blocchi formanti gli stipiti. Strano è poi, tanto per questa apertura quanto per la porta precedentemente ricordata, l'adozione di uno stile per il resto

inusitato. D' altro canto, poichè non risulta che il cardinale d'Angennes abbia lasciato il suo nome in altre opere non sue, è lecito supporre che si tratti di lavori del suo tempo (1).

* * *

Dopo i lavori del cardinale d'Angennes, non se ne sono fatti, al palazzo Vitelleschi, altri degni di nota, al di fuori di quelli di restauro dei nostri tempi; lavori intesi a consolidare l'edificio pericolante, a risanarlo da tutti i deturpamenti subìti in secoli di abbandono e a liberarlo dalle superfetazioni che internamente tutto l'ingombravano. Questi lavori, condotti, in genere, con coscienziosità e diligenza, non furono per altro, esenti da qualche arbitrio, come la soppressione o il mancato ripristinamento (posto che quello esistente non fosse in condizioni di esser conservato) del muro divisorio fra il salone del secondo piano e l'attigua sala del camino monumentale, e il completamento di alcuni degli archi ogivali dei loggiati con conci di solo calcare bianco e qua e là verniciati in nero per simulare il nenfro. Contraffazione, questa, tanto più deplorevole, in quanto ormai irreparabile (2).

In fatto di completamenti di parti lasciate incompiute o rovinate, non è stato eseguito, finora, che il breve prolungamento a squadra, a guisa di loggetta, del ballatoio del cortile sul lato dell'ingresso; prolungamento necessario per l'apertura della porta (di cui preesisteva il vano dalla parte interna, ma di cui è nuovo il portale esteriore), che, giusta lo scopo originario del ballatoio, mette in comunicazione con esso gli ambienti del piccolo corpo di fabbrica B (fig. 2 I-II).

Molto rimane ancora da fare. Superfluo insistere sulla opportunità di piccoli restauri, quali i supplementi dei conci mancanti nella cortina della facciata prospettante sulla piazza e sul vicolo Soderini, la chiusura della finestra abusiva, al primo piano, nel punto in cui il palazzo Vitelleschi fa angolo con il palazzetto Soderini (fig. 2 IV), il consolidamento del soffitto a padiglione della loggia, il restauro dei soffitti nel loggiato del primo piano e nelle due sale del corpo B allo stesso piano, il completamento della finestra circolare prospettante su via Mazzini con la conseguente chiusura della sottostante finestra rettangolare abusiva, la graduale sostituzione di mattoni di argilla ai pavimenti in cemento dei loggiati

(1) A proposito della sudetta apertura allungata, è bene avvertire che anche al piano superiore esiste alcun che di simile. Anche qui troviamo una porta che immette nel corrispondente ambiente, già sala del camino (fig. 3 II a), ma senza stare sullo stesso asse della porta del piano sottostante; è molto alta anch'essa, ma non tanto quanto la precedente; ha il portale di marmo. Aveva in comune con la prima quella specie di davanzale che, con l'allungamento degli stipiti, fatto al tempo dei restauri del 1905-7, è stato ridotto a una semplice soglia. Malgrado la approssimativa somiglianza, con la porta del piano sottostante non sembra riferibile al tempo del cardinale d'Angennes.

(2) Arbitrario è stato pure l'allungamento degli stipiti nella porta del secondo piano di cui si parla nella nota precedente.

e dei corridoi al primo e al secondo piano; trattandosi di cose troppe ovvie perchè sia il caso di segnalarle e raccomandarle in mòdo speciale. Anche la demolizione della terrazza per il discoprimento dell'angolo sud, fino a raggiungere la continuazione dell'avanzo del muraglione di cinta incorporato nel palazzo stesso, rientra nell'orbita dei lavori ordinarî Nella stessa categoria di lavori va compresa la ricostruzione del demolito muro divisorio fra il grande salone e la sala del camino, al secondo piano.

Noi vogliamo, invece, chiudere questo studio sul palazzo Vitelleschi con l'augurio che siano intrapresi lavori di ben altra importanza. Ciò che veramente e assolutamente si impone è il restauro della facciata di sud-est del cortile, per lo meno fino all'altezza di tutto il primo piano, con la collocazione delle colonne mancanti, due al pian terreno e due al piano nobile, e la costruzione di tre archi in questo medesimo piano. Per una ricostruzione fedelissima si hanno tutti gli elementi necessarî e sicuri (1); lasciare una bruttura insopportabile, qual'è la facciata in parola allo stato attuale, che, stando di fronte all'ingresso, disgustosamente dà nell'occhio di chi appena metta piede nel cortile o soltanto lo guardi dalla strada, sarebbe una vera sciocchezza (2).

Un'altra idea, che molto lusinga, è quella del ripristino del soffitto in legno nel salone del piano nobile (fig. 2 III). Si tratterebbe di demolire le quattro volte a crociera, che il soffitto hanno sostituito nascondendo gran parte dell'arco originario che lo sorreggeva, e con esse il pilastrone di sostegno. Se non che, sembra che qui sia in giuoco la statica del palazzo; donde la convenienza di una maggiore ponderazione.

Anche un rimaneggiamento della scala, per ristabilirvi la razionale posizione delle colonnine, meriterebbe di esser preso in consideraziane.

Ma un'ultima parola vogliamo aggiungere a riguardo della ex-bifora della facciata principale, sopra il portone di ingresso (3). È prevalso fin qui il concetto che questa finestra non si debba restaurare, per il timore che si faccia cosa arbitraria. Noi vogliamo

(1) « Questo è dunque uno de' rarissimi casi in cui una parte vecchia essenziale, sulla base di documenti arcisicùri ed arcicompiuti, può, anzi, deve rinnovellarsi ». Così si esprime, a proposito dei finestroni del palazzo Ducale di Venezia, quello che sembra il più intransigente dei due interlocutori, in un noto dialogo di C. Boito *(Questioni pratiche di Belle Arti*, Milano, 1893, p. 47). E ciò ricordato, non abbiamo bisogno di aggiungere altro a difesa della nostra propensione a restaurare il cortile del palazzo Vitelleschi fino a tutto il primo piano. Per il completamento del loggiato del secondo piano non si hanno invece elementi altrettanto sicuri, sebbene non ci possa esser dubbio che, secondo il progetto originario, esso avrebbe dovuto girare anche su quel lato del cortile; se ne ha la prova nell'invito al proseguimento lasciatovi a bella posta.

(2) Il restauro in discorso è richiesto non soltanto da ragioni estetiche, ma pure da ragioni pratiche. Bisogna approntare locali per gli immancabili ampliamenti del Museo. La sala XV è una delle più vaste e delle più adatte all'esposizione di raccolte archeologiche; ma solo in seguito al ripristino del loggiato contiguo e all'apertura di qualche finestra potrà essere convenientemente illuminata.

(3) Date le tracce conservate, non comprendiamo come si possa dubitare che non fosse una bifora.

invece sperare che la questione venga ripresa, prima o poi, in esame e che ben si rifletta: sulla molesta disarmonia che presenta un finestrone sfondato in tal modo, posto di fianco in una facciata di leggiadrissimo aspetto e, per il resto, in ottimo stato di conservazione (1); sulla ormai riconosciuta differenza che corre fra il trattamento dovuto a un edificio allo stato di rudero o comunque morto, e il trattamento che si deve a un edificio ancora in uso che è un organismo vivo (2); finalmente sulla irragionevolezza del concetto (esagerazione di un principio giustissimo quando sia inteso con discernimento) che non si debba nulla di nuovo aggiungere in un'opera di architettura o non compiuta o parzialmente rovinata, e sempre che si tratti di monumento vivo (3).

Corneto Tarquinia, maggio 1921.

GIUSEPPE CULTRERA.

(1) L'effetto è meno sgradevole, quando il danno è esteso a tutte le aperture analoghe della stessa facciata, come nel palazzo Ducale di Venezia, oppure quando l'apertura non completata occupa una posizione centrale, come nel caso del finestrone circolare nella facciata del duomo di Siena.

(2) Felice distinzione proposta, come è noto, dal Cloquet (cfr. Ch. Buls, *La restauration des monuments anciens*, Bruxelles, 1893, p. 11).

(3) Ci permettiamo di pensare che gli intransigenti sostenitori della intangibilità inconsciamente pecchino di poco rispetto verso le intenzioni e il gusto dei creatori delle opere d'arte, forse non meno di coloro che le opere stesse a cuor leggero manomettono, imperocchè, nella unilateralità delle loro vedute, si dimenticano che gli artisti, che i monumenti hanno creato, hanno avuto di mira un fine essenzialmente estetico, e non propriamente quello di fornire materiale da studio ai futuri storici dell'architettura e dell'arte, in genere. Le spinose questioni dei restauri architettonici non possono essere risolte che a base di compromessi fra le rispettabilissime esigenze della scienza pura e le altrettanto rispettabili esigenze dell'estetica. Ed è naturale che questi compromessi bisogna trovarli volta per volta e caso per caso, e sempre adottando tutti i provvedimenti necessarî per evitare gli inganni.

VARIETÀ

NOTIZIARIO BIBLIOGRAFICO
(1915-1921)

RECENSIONI

VARIETÀ

GLI SCAVI DI MOZIA

Tucidide seguendo Antioco siracusano, attesta l'esistenza in Sicilia di tre colonie fenicie, Panormo, Solunto e Mozia, in cui in età storica si erano ridotti i semiti dell'isola, i quali avrebbero invece in precedenza occupato molti altri punti, isole costiere e penisolette, com'era insito nella natura prettamente commerciale dei loro stabimenti, che perciò rifuggivano da dominio territoriale e miravano anzi, con la ricerca di opportuni giacimenti topografici, di ridurre al minimo i contatti — e perciò le occasioni di dissidio — cogli indigeni.

È noto nel campo dei nostri studi quello che si potrebbe dire uno speciale aspetto erudito della crociata antisemita, e cioè la teoria del Beloch che in un suo famoso articolo nel *Rhein. Museum*, sostenne doversi ridurre l'influenza dei commerci fenici nel Mediterraneo, a limiti molti modesti. Se questa teoria reagiva saggiamente alle esagerazioni cui alcuni studiosi erano pervenuti circa la diffusione dei fenici, basandosi principalmente su molte dubbie concordanze etimologiche (il Movers spinse fino all'inverosimile questa ricerca, in cui era stato precorso, nel 600, dal padre Bochard), nondimeno va riconosciuto che, come ogni reazione, oltrepassava il limite. E la necessità che l'indagine storica potesse godere dei dati di fatto di una metodica ricerca archeologica, si rese evidente sovratutto quando le scoperte argoliche, troiane e cretesi sembrarono dare il crollo ad ogni idea di una espansione fenicia, rivendicando ad altre genti un'antichissima attività industriale e commerciale nel Mediterraneo.

In Sicilia questa ricerca si presentava oltremodo difficile. Solunto non ci conserva che gli avanzi, di forma del tutto romanizzata, del suo ultimo periodo di vita. Panormo rivela qua e là qualche frammentario documento del suo più antico passato, ma il suo suolo non si presenta favorevole e facile alla ricerca sistematica degli strati più antichi, per le profonde perturbazioni subìte nel trimillenario ininterrotto succedersi di abitazioni. Di Mozia si sconosceva quasi il sito. Quarant'anni or sono, a un dipresso, uno studente dell'Università di Palermo, ora benemerito insegnante delle scuole medie, il prof. Coglitore, sotto la guida dello Holm e del Salinas, dedicava la sua minuziosa dissertazione di laurea a Mozia, identificando definitivamente, fra una vera serie di diverse precedenti ipotesi, il sito. Ma nel suo libro potè giovarsi di pochissimi elementi archeologici. La piccola isoletta, ove sorse Mozia, giacente nel cosidetto « stagnone » di Marsala, divisa fra una ventina di contadini, restava preclusa ad ogni ricerca sistematica. Nel 1906, la liberalità di un privato, il comm. Giuseppe Whitaker, la riscattava e vi iniziava grandi lavori di ricerca. In nove campagne di scavo sono stati messi in luce cospicui avanzi monumentali e un materiale scientificamente assai pregevole, adunato sul posto in un decoroso museo. Io non posso in proposito, che ripetere quanto ho scritto nelle *Notizie degli Scavi* del 1915, dando un cenno preliminare di quelle insigni scoperte: « Grande è il servizio reso alla scienza da questa nobile impresa, che merita il plauso incondizionato degli studiosi, perché sfugge anche ad ogni più diffidente *chauvinisme*, essendo dovuta bensì ad un Inglese, ma questi é nato fra di noi, e della Sicilia si è reso largamente benemerito, seguendo un'ormai centenaria tradizione di famiglia ».

A coronamento delle sue ricerche, il Comm. Whitaker pubblica ora un bel volume riccamente illustrato (1), di cui stimo opportuno dare qui un breve riassunto, illustrato da qualche zinco, cortesemente prestato dall'Autore.

La prima parte del libro contiene una sobria, assennata esposizione delle vicende storiche di Mozia, largamente documentate nelle fonti scritte, inquadrata, com'era giusto, in un ordinato richiamo della storia della colonizzazione fenicia nel Mediterraneo e di quella greca in Sicilia. Sono dei piacevoli capitoli, scritti con quella severità semplice e dignitosa, ma anche gradevole e invitante, che è invidiabile virtù di tanta parte della produzione scientifica inglese.

Non contesteremo particolarmente alcun punto di questa narrazione. Qualcuno noterà una certa tenerezza per i concetti tradizionali della diffusione dei fenici, che altronde è naturale in chi abbia preso a narrare con amore la storia di una colonia di quel popolo. Del resto, su questa dibattuta questione non è detta l'ultima parola; e proprio l'anno scorso è venuto fuori un interessante libro di C. Autran (*Phéniciens, essai de contribution à l'histoire antique de la Méditerranée*, Parigi 1920), giudicato dagli orientalisti come molto serio, in cui, si riconosce che una parte di quella influenza fenicia di cui è traccia nella tradizione greca, non avrebbe origine dal popolo semitico o semitizzato di Canaan, ma si vede, in ultima analisi, in quella che è stata tramandata come espansione di una civiltà fenicia, una grande e complessa corrente di civiltà, di industrie, di commerci che da popolazioni dell'Asia Minore — fra cui i fenici — per mezzo di questi si sarebbe diffusa nel Mediterraneo. Tesi molto suggestiva, che chiarirebbe molti dubbi e sistemerebbe molte incomplete conoscenze sull'antichissima storia del Mediterraneo, e che dai risultati degli scavi di Mozia riceve conferme che sarà utile mettere bene in luce.

Fig. 1. — Porta Nord.

(1) *Motya a Phoenician colony in Sicily*, London, G. Bell and Son Ltd, 1921, pp. XVI, 358, con 116 illustrazioni nel testo, nove piante e una tavola a colori.

In questa esposizione storica, vi sono nel libro del Whitaker delle pagine, in cui la profonda conoscenza del sito ha suggerito conclusioni definitive. Tale mi sembra la rielaborazione di quanto s'è scritto sullo stratagemma che permise a Dionisio, durante l'assedio che doveva condurre alla distruzione di Mozia (397 a. Cr.), di disimpegnare le sue navi dalla pressione dell'ammiraglio Cartaginese Imilcone, facendo passare la flotta sulla lingua di terra, ora occupata dal bassofondo di S. Teodoro e trasportandola colà fuori dello Stagnone. A questo proposito già lo Holm aveva richiamato l'analogo stratagemma di Maometto II alla presa di Costantinopoli. Questi fece improvvisamente comparire sotto le mura del Corno d'Oro settanta sue navi, avendole trasportate dal Bosforo, facendole scivolare sopra tavole ingrassate, attraverso la depressione che corre lungo il vallone di Mac-ka, al di là di Nisciàn-tasc, l'Hammam di Feri Kiöi e i valloni di Bul-bul Derè e Kassim Pascià. Aggiungo ora il ricordo di quanto similmente fece nel 1552 il celebre corsaro barbaresco Dragut quando — bloccato dalla flotta federale di Sicilia, Spagna e Genova nell'isola delle Gerbe — riuscì ad evadere, trasportando le sue galeotte su di uno stretto passaggio scavato tra la terraferma e l'estremità sud-ovest dell'Isola, mentre la flotta cristiana guardava inutilmente l'estremità orientale della Cantara (1).

Fig. 2. — Mura di cinta.

La seconda parte espone i risultati sistematici degli scavi, non senza pubblicare anche taluni antichi pezzi, già in precedenza scoverti.

Una completa fortificazione di un bastione continuo, difeso da circa venti torri quadrangolari, segue per 2375 metri il circuito intero dell'isoletta: è costrutto, nel suo nucleo originario, di scaglie calcaree dell'isola e di conci, sbozzati appena, che venivano trasportati dalla terraferma. Ma qua e là vi sono rinvigorimenti di varia tecnica: qualcuno di solido ed elegante apparecchio isodomo, opera manifesta di maestranze greche.

(1) Bosio, *Storia dell'ordine Gensolmitano*, cap. XIV, p. 285; Antonio Doria, *Compendio delle cose di sua notizia come durante il regno di Carlo V*, P. 110.

Due porte e due porticelle si aprivano in questo circuito: Porta Nord (fig. 1), l'ingresso principale e monumentale, là dove cominciava la diga che univa l'isoletta alla terraferma, diga ricordata nelle fonti antiche e che è tuttavia praticabile dai carri, rimanendo intorno ad un metro al disotto del livello medio dell'acqua. La porta comprende, dietro due poderosi bastioni, un molteplice sistema di chiusure: una porta a due luci, ognuna delle quali sbarrata da tre diverse chiusure e, più indietro, un'altra simile porta a due luci anch'essa, sbarrata ognuna due volte. Come questa costruzione più interna riproduce senz'altro il *dipylon* ateniese, così la prima mi sembra senza dubbio un *exapylon*, come quello ricordato nell'Epipole di Siracusa, per il quale non è da pensare ad una porta a sei luci, che avrebbe offerto una manifesta debolezza difensiva.

Al lato opposto della porta Nord, corrispondeva un'uscita minore; qui vicino le mura erano coronate di merli arcuati, di una forma che sarebbe suggestivo ricollegare ai tipi medievali d'Oriente (vedi ad es. la merlatura di Tripoli, in *Notiziario Archeologico delle Colonie*, II, 1919, p. 306, fig 3) e che ci appare ora per la prima volta in avanzi, mentre era nota per il rilievo della città assediata nell'*heroon* di Göl-bascì. Presso questa porta si trovava l'ingresso del porticciuolo militare interno, un vero kothon quadrangolare (fig. 3).

Fig. 3 — Kothon e porta Sud.

Due postierle si aprivano nello spazio di mura fra le due porte maggiori; dal lato rivolto alla terraferma, alcune scale (fig. 4) dall'alto dei bastioni conducevano in basso, veri e proprî imbarcadoi; in molti punti dunque, come è sempre avvenuto nelle città marittime fortificate, i bastioni di Mozia sorgevano immediatamente dalle acque.

Nell'interno della città sono stati saggiati edifizî diversi. Uno potrebbe essere un tempio o, più esattamente, un'area sacra; ma è profondamente perturbato da ulteriori movimenti del terreno, essendo stata ivi costretta una *grangia* basiliana, nel Medioevo.

La cosidetta « *casa dei mosaici* » ci conserva un cospicuo monumento, nell'opera che decorava, almeno per due lati contigui, il suo portico interno. Si tratta di un vero tentativo di musaico, composto di ciottolini bianchi e neri, come oggidì si pratica nei cortiletti e nelle camere di pianterreno di Rodi. La rappresentazione (fig. 5) rientra nel solito repertorio di gruppi di animali, cari al mondo semitico; ma gli elementi decorativi sono greci; e greci sono i capitelli dorici — pertinenti a colonne di diverso modulo — che decoravano il cortile e forse altre parti della signorile abitazione, la quale ci fa pensare alla bellezza degli edifici di Mozia, accennata da Diodoro.

Fig. 4. — Piccola scala.

La maggior parte delle case della città erano invece modeste e piccole, ricoperte da un battuto di terra e di frasche o canne, costrutte con abbondante sussidio di legna e di mattoni di fango. Possiamo quindi immaginare il paesaggio della città con le case a tetto piano di terra battuta, come ancor oggi si vedono largamente nei villaggi di oriente, e che trovano la loro ragion d'esser in condizioni climatiche. Sono questi i tetti sui quali — come apprendiamo da Diodoro — scendevano dalle mura gli assalitori greci nell'ultimo assalto. Nè dissimili dovevano essere quelle case della città che sorgevano sopra e vicino ai bastioni e che dal mare dovevano apparire insolitamente alte, da richiedere per l'espugnazione, macchine di grandi dimensioni.

Ricca di particolari insegnamenti è stata l'esplorazione delle necropoli. La prima, la più antica, è ad incinerazione, e si stende nella parte nord-ovest, fuori e sotto le mura; quando essa cominciò ad essere scavata, la città adunque non aveva mura e non occupava tutta l'isola. Le ossa combuste erano raccolte in pozzetti cubici scavati in blocchi d'arenaria, o costituiti a cassetta da quattro scaglie, e più frequentemente, di olle di terracotta. Il materiale consta di vasi di terracotta, di forme locali(fig. 6) — riscontrate anche nella regione Cartaginese in Spagna e in Sardegna — di armi, conterie, amuleti, scarabei di pastiglia con pseudo geroglifici, (fig. 7) qualche monile, e ceramiche protocorinzie e corinzie. Dato cronologico (fig. 8) questo, come ognun vede, di somma importanza. I sepolcri erano segnati di stele di pietra, con l'indicazione simbolica del betilo, talvolta antropomorfo (fig. 9).

La seconda necropoli è invece sulla terraferma, a *Birgi*, là dove sboccava la diga, ed il rito prevalente è l'inumazione. Anche qui ceramiche attiche a figure nere e rosse, ci dànno la cronologia. La necropoli dell'isola dura almeno dalla metà dell'VIII secolo alla fine circa del secolo seguente, periodo in cui a Mozia è in uso lo cremazione; ma fra le sue tombe vi sono quelle dei primi che adottarono il nuovo sito di seppellimento, che rese necessaria la nuova e più vasta necropoli di *Birgi*. Quivi troviamo del pari qualche « tradizionalista » incinerato; il materiale ci riconduce ai secoli VI e V, con punte rispettivamente nel VII e nel IV secolo av. Cristo.

Fig. 5. — Mosaici.

Nella regione della necropoli dell'Isola, a circa duecento metri verso Ovest, la scoperta di un certo numero di stele col betilo e figurate, avvenuta nel 1919, consigliò un'esplorazione, che, in due ampie trincee fece constatare l'esistenza di una vasta area, nella quale erano stati sepolti dei vasi (fig. 10), segnati al di fuori delle stele. Il contenuto di questi vasi, sottoposto all'esame di competenti naturalisti,

fra cui il prof. Giardina della R. Università di Palermo, ha formato oggetto anche di una dissertazione di Laurea in zoologia del Dr. Villa. Sono stati riconosciuti avanzi di uccelli, piccoli roditori, cani, gatti; ma, fra questi, anche alcuni elementi di scheletri umani infantili.

Questa scoperta è certamente una delle più curiose e nuove, di quante ne siano fatte negli ultimi tempi. Il Whitaker (p. 258) ha richiamato in proposito il costume semita del sacrifizio dei bambini. Una scoperta ulteriore, avvenuta in Cartagine, e cioè un recesso di un santuario di Tanit, presso l'antico porto, ci permette di chiarire meglio il problema. Nel Santuario Cartaginese, che ho potuto studiare per cortesia degli scopritori, sigg. Poinssot e Lantier, della Direzione di Antichità della Tunisia — i quali mi hanno dato visione anche di una loro memoria manoscritta — abbiamo quattro strati di deposizioni di vasi, con le relative stele, che attestano la lunga durata del rito ivi praticato. Un maggior numero di avanzi scheletrici infantili scoperti nei vasi e meglio ancora una rappresentazione figurata di una stele — una donna in piedi, volta a sinistra, col braccio destro sollevato e la mano portata in avanti in gesto di adorazione, e con un bambino ignudo, quello destinato al sacrifizio, serrato al petto col braccio destro — ci attestano poi in modo assai chiaro, che qui si tratta proprio del sacrifizio del figliuol primo nato. Di questo barbaro uso sono numerose ed esplicite le testimonianze delle fonti scritte (1). Resterebbe a chiarire come mai a Mozia appaiono invece con grande frequenza piccoli animali. Non mi par dubbio, che si debba trattare di una sostituzione di vittima, quale troviamo allusa nel celebre episodio biblico del sacrifizio di Abramo. A chi volesse cercar la ragione di questa sostituzione presso i Semiti di Sicilia, in contrasto con la permanenza del rito presso quelli di Cartagine (il santuario di Tanit cui qui accenno. perdura infatti fino alla conqui-

Fig. 6. — Ceramiche della Necropoli.

(1) cp. LOISY, *La rèligion d'Israël*, 2, ed. p. 185 segg.; MASPÉRO, *Hist. anc. des peuplas de l'Orient*, II, p. 160.

sta romana), potrebbe parer opportuno richiamare quell'umanitario articolo del trattato di pace d'Imera, del 480 a Cr., con cui Gelone sovrano diSiracusa, imponeva ai Cartaginesi l'abolizione dei sacrifizi umani. Tutta una pagina della storia della civiltà siciliana antica acquista efficacia attraverso le constatazioni del piccone, in questo santuario. Comunque il problema merita di essere ulteriormente approfondito.

Fig. 7. — Pastiglie egizie.

Fig. 8. — Stele.

* * *

Questa rassegna può aver termine constatando la meticolosa cura di ogni particolare, con cui è

Fig. 9. — Vasi Corinzi.

stato guidato il lavoro del Whitaker. Nulla vi si presenta affrettato. Duole che di qualche monumento come Porta Nord (fig. 15) e Porta Sud (fig. 9) — non sia stato possibile avere riproduzioni

Fig. 10. — Vasi del Santuario.

fotografiche migliori, come anche di qualche oggetto, fra cui la serie dei vasi e delle olle cinerarie con decorazione geometrica dipinta (fig. 72-7). Ed è da avvertire che, per puro errore d'impaginazione, sono scambiate le indicazioni delle figure 92 e 96.

Nella piccola silloge epigrafica che si trova nel volume, è da segnalare la nuova iscrizione punica votiva di Lilibeo, che il prof. Ignazio Guidi traduce :

quod vovit Ares filius... quia audivit vocem eius, benedicat ei (pag. 290).

Gli scavi, assai importanti come si vede, per quel che riguarda la vita della colonia, divengono di più larga utilità se si interrogano per le generali questioni della cronologia e della diffusione del movimento comerciale e coloniale dei fenici ; ma a questo proposito rimando a quel che ho scritto nelle *Notizie degli Scavi* (1915, pag. 444 e segg.).

B. Pace.

STUDI E SCOPERTE ARCHEOLOGICHE NELLA SCIZIA MINORE

Questi studi sono dovuti ad un valente archeologo e storico romeno, Vasile Pârvan, professore nell'Università di Bucarest e direttore generale dei servizi archeologici della Romania. Recentemente il Pârvan è stato anche nominato direttore della nuova scuola d'Archeologia e Filologia classica fondata in Roma dal governo romeno, la quale si è già inaugurata con magnifico successo sulle orme delle scuole ormai celebri dell'Inghilterra, della Francia, della Germania e dell'America. Nel presente numero dell'*Ausonia* viene pubblicato un interessante articolo del Pârvan sulla origine della romanità civile nell'oriente danubiano, il quale dimostra la vasta conoscenza del mondo provinciale romano che ha l'autore; ma è bene che il pubblico italiano conosca anche alcuni altri dei lavori più notevoli eseguiti dal Pârvan nel campo storico, archeologico e religioso, e sopratutto i meravigliosi risultati dei suoi scavi decennali nelle città situate alle foci del Danubio, che erano collegate assai più di quanto non si creda alla madre patria comune, Roma.

Pârvan V, *Die Nationalität der Kaufleute im Römischen Kaiserreiche. Eine historisch - epigraphische Untersuchung*, Breslau 1909. — Questo interessante libro, pubblicato oltre dodici anni or sono, è purtroppo quasi ignorato da noi, mentre all'estero è conosciutissimo, e si trova più volte citato nella II edizione dell'*Handbuch der klass. Altertumswissenschaft* del Müller, vol. IV, parte 2, p. 627 ss., nella nuova edizione del *Lexicon* del Lübker (s. v. *negotiatores*) e nei *Papyrusurkunden* della biblioteca di Amburgo (Leipzig 1911). Il Pârvan volge dapprima un rapido sguardo alle condizioni dei *cives Romani in provinciis negotiandi causa consistentes* e quindi esamina sulla scorta minuziosa delle fonti, specialmente epigrafiche, la nazionalità dei singoli *negotiatores*, con le loro professioni. La vasta materia è divisa dal Pârvan secondo il criterio topografico, distinguendo i Romani propriamente detti dagli Italici e dai provinciali del territorio dell'impero, ed esaminandoli provincia per provincia, regione per regione.

Durante la repubblica si faceva distinzione fra *mercatores* e *negotiatores*, i primi essendo soltanto quelli di passaggio, e quelli dediti al piccolo commercio, i secondi coloro che si recavano in una località per fissarvi la loro dimora ed esercitarvi il loro commercio; essi erano spesso riuniti in *societates* o *conventus*, e a mano a mano prendevano la cittadinanza romana.

Nell'età imperiale i due nomi divennero presso a poco sinonimi, e soltanto si fece distinzione fra i *negotiatores* e i *publicani*, che erano quelli che operavano per conto dello stato, raccogliendo le imposte nelle provincie: *qui publica vectigalia habent conducta* (Dig. XXXIX, 4, 1).

Pârvan V., *Cetatea Tropaeum. Consideraţii istorice*, Bucarest 1912.

Questo libro è il primo che ci dia un'illustrazione sistematica e completa di una delle grandi città romane *(castra)* della Dobrogia, che formavano il poderoso sistema di fortificazione impiantato da Augusto e ribattuto saldamente da Traiano lungo i confini orientali dell'impero.

La città sorge a quasi un chilometro di distanza dal villaggio di Adamclisi e a poco meno dal *Tropaeum*, il grande monumento onorario, eretto come sembra, da Traiano per magnificare le sue vittorie. I primi saggi di scavo nella *civitas Tropaeensium* furono eseguiti dal noto archeologo romeno Tocilescu, ma gli scavi principali furono condotti con ottimo risultato dal Pârvan al quale spetta il merito di averne data l'*editio princeps* nel *Bollettino della Commissione dei Monumenti storici della Romania*, anno IV, 1911, ripubblicata poi in un volumetto separato nel 1912 con le stesse illustrazioni e le stesse note.

La fondazione della città risale a Traiano, come si ricava fra l'altro dalla iscrizione di una base nel Museo di Bucarest, ove gli abitanti sono chiamati *Traianenses Tropaeenses*. Essa sorgeva a cavaliere del nodo stradale più importante della Dobrogia Meridionale, e a dominio del triplice vallo traianeo fra la città di *Axiopolis* (Cernavoda) sul Danubio e *Tomi* (Costanza) sul mar Nero.

A differenza degli altri *castra* del *limes* romano nell'estremo oriente, la città di *Tropaeum* ebbe una storia prosperosa anche dopo la decadenza dell'impero di occidente, e ciò spiega l'importanza e l'abbondanza dei suoi monumenti, specialmente cristiani,

Gli scavi del Pârvan hanno rimesso in luce gran parte del muro di cinta con le sue porte e le sue torri, e nell'interno vari monumenti, tra cui una magnifica *basilica forensis* a tre navate, intramezzate con colonne, e tre grandi basiliche cristiane, di cui una col suo battistero adiacente, in forma di cella tricora.

Dall'esame di queste tre basiliche, costruite su pianta prettamente classica od occidentale, con un portico sul fronte — nella basilica detta *di marmo* abbiamo un vero atrio a colonne — e con la cella divisa in tre navate, di cui la centrale fornita di abside, il Pârvan ha potuto per la prima volta stabilire una cronologia precisa intorno alla basilica cristiana in oriente, da Teodosio in poi. Lo studio del Pârvan è corredato da un gran numero di piante e di ricostruzioni architettoniche eseguite con scrupolosa fedeltà dall'arch. Gegăneanu, in modo da rendere questo lavoro di prima consultazione per chi voglia trattare fondamentalmente il problema delle origini e dello sviluppo della basilica cristiana.

E il Pârvan poteva ciò fare in base alle larghe conoscenze che egli ha sulla storia del cristianesimo in Oriente, conoscenze che egli ha svolto in parte in un suo studio sull'origine del cristianesimo daco–romano (*Contribuţii epigrafice la istoria Creştinismului Daco-roman*, Bucarest «Socec» 1911 cf. Cabrol, *Dict. d'archéologie chrétienne* III p. 1236 ss. (*Dobrogea*) dove questo studio è detto *fondamentale* e più volte citato), in cui si dimostra che il Cristianesimo è nato nella Scizia Minore per influsso prettamente occidentale, senza avere in principio contatti con la chiesa orientale. Roma e non Bisanzio è dunque l'ispiratrice delle prime manifestazioni cristiane in Romania, e soltanto dopo qualche tempo, a causa della separazione sempre più netta fra i due centri del mondo antico, Bisanzio potè prendere il sopravvento.

L'apostolo cristiano della Romania è S. Andrea, il quale andò predicando la dottrina di Cristo sulle coste del Mar Nero, come sappiamo dalla sua biografia scritta nel 780 dal Monaco Epifanio.

In *Halmyris* è stata trovata l'iscrizione cristiana più antica della Dobrogia, datata al 290 d. Cr., i martiri di questa città avendo subìto il martirio — come ricorda il calendario geronimiano — sotto Diocleziano. Ma sull'inizio del sec. IV troviamo cristiani a *Tomi, Histria, Tropaeum, Ulmetum, Axiopolis, Noviodunum*, ecc., il che vuol dire che il cristianesimo si era già saldamente affermato in tutta la Dobrogia.

Pârvan V., *Cetatea Ulmetum* I-III, estratto dagli *Analele Academiei Române, Sect. Istorice*, Serie II. I: tom. XXXIV (1912) pp. 1-113, tavv. I-XXV con cartina; II, 1: tom. XXXVI (1913) pp. 1-84, tavv. I-XXXIII con grande pianta; II, 2: *ibid.* pp. 1-92, tavv. I-X; III: tom. XXXVII (1915) pp. 1-40, tavv. I-XVI con grande pianta.

In questa organica serie di relazioni, pubblicate negli Annali dell'Accademia Romena, il Pârvan ha illustrato gli scavi da lui condotti dal 1911 al 1914 nella storica città di *Ulmetum*, nel centro della Dobrogia, a distanza quasi eguale fra il Danubio e il Mar Nero, e sul nodo stradale: *Marcianopolis, Tropaeum, Noviodunum*.

La conoscenza di questo campo fortificato romano rimonta a circa un trentennio fa, allorquando fra alcune rovine situate presso il villaggio di *Pantelimonul-de-sus*, fu rinvenuta una iscrizione datata al 140 d. Cr., ove si parla di *Romani et Bessi consistentes vico Ulmeto*, il che vuol dire che l'accampamento era già stato fondato da qualche tempo. Infatti dalla stessa iscrizione apprendiamo che a capo di esso erano alcuni *principes loci* o *magistri vici*, i quali potevano essere scelti come *quinquennales* dell'intero *territorium Capidavense*, di cui *Ulmetum* era uno degli elementi principali.

La pianta dell'accampamento ha la forma di un trapezio irregolare, lungo m. 160 circa e largo m. 140; il muro di cinta ha lo spessore di m. 2.60, ed è rivestito all'esterno con pietra da taglio, tra cui figurano parecchi monumenti funerari e votivi di età anteriore, provenienti non solo dal luogo, ma da un altro vico della Dobrogia: *Clementianum*, presso Tomi. Tutto il muro è rinforzato con poderosi bastioni, di forma circolare agli angoli, rettangolare nei lati e semicircolare un po' allungata a fianco delle due porte principali, situate a N. O. e a S. O, dove il pendio dei terreno era meno scosceso.

Nella prima campagna di scavo il Pârvan ricercò soltanto il giro del muro di cinta, e nella seconda e terza campagna completò lo scavo del muro e iniziò l'esplorazione dell'interno, che a dir vero si trovò molto devastato. Fu possibile però ricostruire quasi per intero la pianta di un grande edificio absidato, lungo m. 35.50 e largo m. 17.70, il quale sembra che fosse edificato a più riprese, perchè le varie parti di cui è composto non sono simmetriche fra di loro. In una certa epoca, l'edificio, di carattere pubblico, fu abbattuto, e sulle sue rovine ne sorse un altro con orientamento del tutto differente: infine in una parte di esso troviamo i segni

di una terza costruzione di età barbarica, la quale prova che *Ulmetum* fu abitato ancora lungamente nel Medio Evo.

Dopo aver descritto con abbondanza di osservazioni la parte topografica, il Pârvan passa ad illustrare nella seconda parte del lavoro il materiale rinvenuto, che è di notevole interesse per l'archeologia provinciale. Varie iscrizioni sono uscite fuori dallo scavo, tra cui alcune dedicate a Giove e Giunone, una a Mitra, una alla *Fòns* e una a *Silvanus Sator*, quest'ultima da un collegio di *consacrani*, organizzato probabilmente su base funeraticia; si sono scoperti inoltre molti utensili di osso, di bronzo e di ferro, armi, laminette, frammenti di vasi e di stoviglie in terracotta e in vetro, monete, ecc.

Dallo studio del materiale epigrafico il Pârvan è giunto alla conclusione che la romanizzazione della città di *Ulmetum* ebbe inizio verso il 140 d. Cr. e che in meno di 60 anni tutti i *Traci* o *Bessi* della regione divennero romani, restando soltanto alcuni gruppi isolati di aborigeni nel vicino *vicus Ultinsium* e alcuni elementi sparsi greci in città. Questo stato di cose perdurò fino a tutto il IV secolo, dopo il quale *Ulmetum* subì un periodo di decadenza dovuto alle prime invasioni barbariche. Riprese poi parte della sua vita nell'età bisantina, come vediamo dalla ricostruzione delle sue mura e come ci racconta Procopio nel libro *De aedificiis* IV, 7, 17, finchè si andò spengendo lentamente verso la fine del secolo VI dopo Cristo, di fronte alla invadente e travolgente civiltà slava.

Pârvan V., *Histria. IV: Inscripţii găsite in 1914 şi 1915.* Estratto dagli: *Analele Academiei Române*, Serie II, tom. XXXVIII (1916) pp. 24-61, tavv. I-XIV.

Dei grandi scavi eseguiti nella città di Histria, alle foci del Danubio, il Pârvan ha sinora pubblicato soltanto quella parte che riguarda le iscrizioni, rinvenute quasi tutte fra il materiale da costruzione delle antiche mura. Questa parte è la IV nell'ordine propostosi dal Pârvan, che è il seguente:

I. La civiltà antica nel litorale del Ponto;

II. Situazione generale di Histria e descrizione delle sue rovine scoperte fra il 1914 e il 1915;

III. Frammenti architettonici, scultorii e pittorici;

IV. Iscrizioni;

V. Terrecotte e vasi greci;

VI. Scoperte minori.

Data la notevole importanza del materiale epigrafico, il Pârvan ha creduto opportuno pubblicare subito la IV parte; ed infatti fra le 61 iscrizioni pubblicate ve ne sono alcune che apportano dati nuovi nella storia dell'oriente romano. Tra queste ne ricorderemo due.

Una prima iscrizione fu rinvenuta in due esemplari poco dissimili fra di loro (n. 15 e 16) e riproduce in greco una serie di lettere dei legati della Mesia del tempo di Claudio, che il governatore Laberio Massimo pubblicò di nuovo nel 100 d. Cr. per ricordare agli abitanti di *Histria* gli antichi privilegi goduti dalla città. I governatori sono cinque, di cui soltanto il primo e il quarto già conosciuti:

1. *Flavius Sabinus* a. 43-49;

2. *Aemilianus* a. 50;

3. *Pomponius Pius* a. 51;

4. *Plautius Aelianus* a. 52-53;

5. *Tullius Geminus* a. 54.

Il Pârvan è riuscito a fissare la cronologia surriferita mediante un acuto esame delle fonti e della prosopografia di questa età

Ma più importanti dei nomi dei governatori sono i benefici di immunità goduti dalla città di *Histria* per munificenza imperiale, in omaggio alla antica civilizzazione greca, tra cui in primo luogo quello di poter pescare nel Danubio e far commercio del pesce senza pagare alcuna tassa allo Stato, e tenendo anzi per sè le tasse pagate dai cittadini.

Laberio Massimo, nel ripetere questi antichi privilegi, come anche quello di abbattere e trasportare gratuitamente a Histria per gli usi della pesca i pini dell'isola di Peuce, fissò una nuova limitazione del territorio rurale degli *Histriani*, e precisò i rapporti fiscali fra il *portorium Illyrici* e il *portorium ripae Traciae*. La lettera è del 25 ottobre dell'anno 100 d. Cr. Ora sino alla scoperta dell'iscrizione di cui si tratta si attribuiva ad Adriano tutta l'organizzazione delle dogane dell'Illirico; la lettera prova che questa organizzazione esisteva già nell'anno 100 e poichè « non è probabile che Traiano, che era appena al principio del suo regno, o anche Nerva

avessero avuto il tempo di introdurre la nuova organizzazione » si deve essa probabilmente riferire a Domiziano che apportò notevoli riforme nell'amministrazione del basso Danubio. In questa occasione il *portorium ripae Danubii*, che sino allora era stato amministrato da un solo *conductor*, venne invece diviso in tante frontiere secondo le provincie e così il *portorium ripae Thraciae* fu separato dal *portorium ripae Illyrici*, la piccola città di *Dimus*, fra *Asamum* e *Novae*, rimanendo il punto di congiunzione.

Dinanzi a questi fatti cade l'opinione del Mommsen, del Marquardt, del Kiepert e del Cagnat che la provincia della *Moesia Inferior* fosse identica dal punto di vista fiscale alla *ripa Thraciae*, e viene stabilito al contrario un *conductor* per ogni provincia almeno fino dall'anno 100 d. Cr., sotto la sorveglianza del governatore e dei legati militari dei corpi di frontiera.

L'altra iscrizione è incisa sopra una bella stela di marmo, alta m. 3.70, larga m. 0.87, e spessa da m. 0.25 a m. 0. 32, che fu rinvenuta in più pezzi come pietra di pavimento fra le due porte dell'ingresso principale di *Histria*. Il testo contiene una lista dei membri della gerusia di Histria, compilata fra il 25 febbraio e il 10 luglio del 138 d. Cr., in seguito ad un nuovo ordinamento della gerusia, avvenuto forse in occasione del viaggio di Adriano nella Scizia Minore nel 124 d. Cr.

La gerusia era in origine governata da tre presidenti, detti συναγωγεῖς, ai quali fu aggiunto più tardi un quarto συναγωγεύς, Artemidoro, figlio di Herodoro, che fece speciali donazioni alla comunità. Il documento è importante, perchè ci dà modo di esaminare quale fosse lo stato della popolazione di *Histria* verso la metà del II sec. d. Cr.

Infatti dei 157 gerusiasti, ricordati nell'iscrizione, 12 sono cittadini romani e 17 sono Greci onorati della cittadinanza romana, che ebbero quasi tutti sotto i Flavi. Nessun trace appare nella lista, sebbene alcuni gerusiasti facciano sospettare una origine trace, romanizzata però già nei primi tempi dell'impero.

La città subì la stessa sorte di *Ulmetum*, e dopo avere avuto uno sprazzo di vita nuova nella prima età bisantina, decadde poi rapidamente verso la metà del I millennio dopo Cristo.

G. LUGLI

NOTIZIARIO BIBLIOGRAFICO

(1915-1921)

SCVLTVRA GRECA

K. Müller, *Frühmikenische Reliefs* (*Jahrb. d. K. Deutsch. Archäol. Institut*, xxx, 1915, pag. 242-336, tavv. 9-12).

Vuol essere questo uno studio sintetico, e tuttavia completo, della scultura in rilievo dei tempi minoici e micenei. La monografia si divide in due capitoli principali, *Creta* e *territorio greco*, e in ciascun capitolo si tratta diffusamente delle sculture in rilievo, raggruppate a seconda della materia (ril. in pietra, in maiolica, in stucco, in metallo), dedicandosi singoli paragrafi agli oggetti di maggiore interesse. Lo studio rappresenta un importante riassunto sintetico dell'arte e civiltà minoico-micenea, nonchè delle varie correnti esterne di civiltà, che in quelle hanno confluito.

H. Schrader, *Zur Komposition der Gigantomachie aus dem Giebel des alten Athenatempels auf der Akropolis* (*Jahresh. d. Oesterr. Arch. Inst.*, vol. xix-xx, p. 154-161).

Traendo argomento da una osservazione di P. Heberdey nella ricostituzione dei frammenti marmorei che appartengono al frontone dell'Acropoli con la Gigantomachia, H. Schrader ci offre una ricostruzione di tutto il frontone, la quale diversifica profondamente dalla ricostruzione proposta da Furtwängler nel 1905. Accettando i risultati dello studio di Schrader, abbiamo un frontone con non più sei, ma otto personaggi, dei quali tre divinità e cinque giganti. Il gruppo centrale, poi, di Atena con il gigante caduto, subisce delle modificazioni le quali giovano al miglior intendimento di tutto l'insieme. Osservazioni critiche alla ricostruzione di Schrader sono opposte da Heberdey, ivi, *Beibl.*, p. 329 segg.

O. Heckler, *Marmortorso einer Athletenstatue in Budapest (Arch. Jahrb.* xxxi, 1916, p. 95-194, con una tav.)

Lo Heckler, studiando un interessante torso virile marmoreo del Museo di Budapest e illuminandone il significato con raffronti di opere di scultura affini, tra cui una statuetta di bronzo del Museo di New York, viene a ricostruire la statua, cui il torso apparteneva, come la figura di un giovane atleta al salto con gli *haltéres*. La cerchia artistica alla quale egli fa risalire la statua è quella attica arcaica di Kritios e Nesiotes, prossima però a Mirone e a Pitagora, assegnandosene l'età al 460 circa av. Cr.

L. G. Eldridge, *An archaic greek Statue* (*Am. Journ. of Arch.* xxiii, 1919, p. 270-278).

Una statuetta femminile di marmo, del tipo delle *Kórai* dell'Acropoli, trovasi al Metropolitan Museum di New York. L'oggetto, ove ne sia garantita l'autentica antichità, è davvero interessante. L'impressione che si riceve dalle fotografie pubblicate, è però che almeno le braccia siano mal restaurate.

Oliver M. Washburn, *The Vivenzio Vase and the Tyrannicides* (*Am. Journ. of Arch.* xxii, 1918, p. 146-153).

Nell'Iliuperside rappresentata sull'anfora Vivenzio a Napoli, le due figure di Aiace e di Neottolemo ricordano esattamente, nell'atteggiamento e nell'aspetto, il famoso gruppo scultorio dei Tirannicidi Armodio e Aristogitone di Kritios e Nesiotes. Così il vaso Vivenzio assume una notevole importanza anche per la storia della scultura.

B. Pick, *Die thrönende Göttin des Berliner Museums und die Persephone von Lokroi (Arch. Jahrb.* xxxii, 1917, pag. 204-225).

Un importante e prezioso acquisto fu fatto dal Museo di Berlino al principio della guerra europea, e cioè quello di una magnifica statua di marmo pario, rappresentante una figura muliebre a grandezza naturale, certo una dea, di ottima conservazione, seduta in trono, con i piedi su alto sgabello. Solo le mani della figura, coi relativi attributi, sono mancanti. Lo stile, in generale, e la trattazione dei particolari del costume della figura, originale e interessantissimo, ne fanno un'opera pregevole di arte arcaica o arcaizzante. L'A. inclina per quest'ultima ipotesi. E poichè, sebbene si ignori l'esatta provenienza della statua, questa sembra tuttavia provenire dell'Italia meridionale, l'A. cerca di collegare la detta statua con Taranto, ritenendola una copia arcaizzante di una più antica immagine di culto, e precisamente delle Persefone di Locri Epizefirî, da essere datata intorno al 470-460 av. Cr.

La statua medesima è pubblicata da Th. Wiegand in otto belle tavole in *Antike Denkmäler*, vol. IV, 3, ed è inoltre fatta oggetto di un lungo *excursus* da Noack, in *Archäologischer Anzeiger*, 1917, pag. 118 segg. A prescindere dalle questioni d'indole varia che la pubblicazione della statua ha cominciato e seguiterà a sollevare, è certo che con la statua seduta del Museo di Berlino, l'archeologia dell'arte ha guadagnato uno dei principali capolavori d'arte greca della prima metà del V secolo.

Secondo le voci più diffuse, la statua in discorso sarebbe stata rinvenuta in uno scavo clandestino dell'Italia meridionale, segata in tre pezzi e in queste condizioni portata a Parigi. Di là, non essendosi trovati dei buoni acquirenti, la statua sarebbe stata portata in Isvizzera e quindi in Germania, sempre durante la guerra europea. Della statua medesima già si parla da S. Reinach in *Revue Archéologique* 1916, 2, p. 180 seg., con accompagnamento di una fotografia. I giornali italiani hanno mostrato di averne avuto notizia, peró, soltanto ai primi di novembre 1922!

H. Thiersch, *Eros von Motye (Arch. Jahrb.* xxx, 1915, p. 179-192).

Una piccola testa fittile di giovinetto, con lunghi riccioli, rinvenuta nella isoletta di S. Pantaleo, sulle coste occidentali della Sicilia (antica Motye), induce l'A. a trattarne diffusamente per concludere che si tratti di un avanzo di statuetta di Eros, impiegata come dono votivo, appartenente all'arcaismo maturo della scultura greca, intorno al 470 av. Cr.

J. Six, *Kalamis. (Arch. Jahrb.* xxx, 1915, pagina 74-95).

Molto incerta e difficile a ricostruire si è la personalità artistica di uno scultore greco della prima metà del V secolo av. Cristo, sebbene famoso come Calamide. L'A. dall'articolo, nonostante l'assoluta mancanza di testimonianze storiche, si adopera per attribuire ad esso opere celebri di scultura dell'arcaismo maturo, come la testa colossale arcaica Ludovisi, l'Auriga di Delfi, la così detta Penelope, il *Trono Ludovisi* e il trono gemello del Museo di Boston(ritenuto falso dal Klein), l'Atalante del Museo Vaticano, ed altre ancora.

Lo studio del Six convincerà più o meno gli studiosi ; non li convincerà però che ai dipinti della Cappella Sistina debba andare accoppiato il nome di Raffaello, come vorrebbe l'A. Ma qui non si tratta più di scultura greca ...

W. Klein, *Von zwei Meisterwerken des jungen Phidias* (*Jahresh. d. Oesterr Arch. Inst.* xviii, 1915, p. 17-39).

In questo articolo, importante per le conclusioni a cui arriva, si ritiene: 1º) che l'Atena Lemnia di Fidia sull'Acropoli di Atene fosse veramente de-

dicata dai Lemnî e non dai coloni ateniesi a Lemno, come credette il Furtwängler; 2º) che l'Atena Lemnia del Furtwängler, identificata e ricomposta con la statua di Dresda e la testa del Museo di Bologna, sia non già del 448 circa av. Cr., come ritiene il Frickenhaus, ma di circa un ventennio anteriore; 3º) che la statua così ricomposta non fosse già isolata, ma facesse parte di un gruppo.

Per via di raffronti l'A. viene alla conclusione che anche l'Apollo del Museo delle Terme sia una copia da Fidia (forse di una statua appartenente al gruppo votivo di Delfi), e che sia opera più recente dall'Atena Fidiaca, la quale va sotto il nome di Lemnia.

Quanto a questa, poi, trattandosi in origine di un gruppo (forse con Efesto), il quale presenta qualche somiglianza con il gruppo mironiano di Atena e Marsia, l'A. ritiene che appunto a questa opera di Mirone siasi ispirato Fidia.

F. Winter, *Der Zeus und die Athena Parthenos des Phidias* (*Jahresh. d. Oesterr. Arch. Inst.*, xviii, 1915, pag. 1-16).

E' opinione corrente presso gli storici dell'arte antica, che Fidia abbia scolpito l'Atena Parthenos prima del Giove di Olimpia, e che quest'opera, quindi, debba essere datata posteriormente al 438, anno in cui si inaugurò la Parthenos nel nuovo tempio dell'Acropoli. Il W. rovescia completamente questa cronologia e per mezzo di notevoli deduzioni, in parte fondate sui rapporti stilistici tra le due opere d'arte, in parte suggerite dalla diversa soluzione data in un caso e nell'altro al problema dei rapporti tra la statua e la cella del tempio, viene alla conclusione che la statua di Giove debba assolutamente essere anteriore alla Parthenos.

H. Sitte, *Die Süd-Metopen des Parthenon* (*Arch. Jahrb.* xxxii, 1917, pag. 215-225).

In un articolo di piccola mole, non infarcito di eccessiva e inutile erudizione, H. Sitte ci offre un interessante studio sulle trentadue metope figurate del lato meridionale del Partenone.

Mediante uno schema grafico semplicissimo, egli riesce a dimostrare la stretta unità che lega insieme i soggetti scolpiti sulle varie metope, in modo che queste vanno concepite non come singole opere d'arte e quadretti per sè stanti, ma come un tutto unico ed inscindibile. Viene inoltre a rilevare la

particolare legge di simmetria *asimmetrica*, artistica e non strettamente meccanica, che ne governa la distribuzione, e non dimenticando infine che si tratta di un fregio organico unicamente interrotto dai triglifi, dimostra come in codesto fregio siano da riconoscere le nozze di Teseo e la lotta tra i Lapiti e i Centauri, rilevando qualche notevole analogia con il frontone occidentale del tempio di Zeus in Olimpia.

B. Schröder, *Die Polygnotische Malerei u. di Parthenongiebel* (*Arch. Jahrb.* xxx, 1915, pag. 95-126, tavv. 2-5).

Più volte è stato notato dagli storici dell'arte antica, lo stile pittorico delle sculture costituenti i frontoni del Partenone; la paternità di questo stile pittorico è stata riportata a Polignoto di Taso. L'A. sviluppa questa tesi, intrattenendosi particolarmente sul trattamento delle vesti che portano i personaggi dei frontoni, un trattamento cioé proprio della pittura piuttosto che della scultura, e per mezzo di numerosi raffronti, soprattutto vascolari, egli risale a Polignoto e alla scuola Polignotea. Nello stesso articolo si illustrano alcune opere di scultura che presentano qualche affinità con lo stile delle sculture del Partenone.

G. Körte, *Zu den Friesen von Giölbaschi, der «ionischen» Kunst u. Polygnot* (*Arch. Jahrb.* xxxi, 1916, pag. 257-288).

Sin dal tempo della scoperta del celebre Heroon di Giölbaschi - Trysa, per opera dello stesso scopritore O. Benndorf fu avanzata l'ipotesi della dipendenza dei rilievi da composizioni affini di Polignoto. Questa tesi fu seguita da Furtwängler. G. Körte ha ripreso in esame la questione di codesta dipendenza artistica, e istituendo un esame stilistico minuto dei rilievi, viene alla conclusione di una stretta affinità dei rilievi con la scultura attica e dell'assegnazione dei rilievi ai due ultimi decennî del V secolo. L'ipotesi di una scuola ionica artistica nel V secolo, non regge alla critica, specie allorchè salì in fama l'arte attica con Fidia e con la sua scuola. Polignoto stesso doveva avere subito l'influsso dell'arte attica. Quanto alle composizioni pittoriche di Polignoto, nulla si sa di preciso, nonostante gli accorti studi e le ingegnose ricostruzioni che se ne sono tentate (Robert), ed occorre limitare l'influenza dell'arte polignotea a particolari opere

d'arte industriale, escludendo completamente il suo influsso sulle grandi composizioni artistiche, come il fregio di Giölbaschi-Trysa. Lo studio del Körte viene in buon punto a frenare l'entusiasmo degli storici dell'arte per Polignoto di Taso, quale risulta anche dallo studio precedente di B. Schröder nella stessa Rivista.

F. Noack, *Amazonenstudien* (*Arch. Jahrb.* xxx, 1915, p. 131–119, tavv. 6-8).

Si riprendono qui in esame i varî tipi statuarî di Amazzoni, pervenutici dall'arte greca, l'attribuzione dei quali a determinati scultori è assai incerta. Il Noack si permette però di giungere a delle couclusioni quasi definitive, attribuendo a Policleto l'Amazzone del Campidoglio, insieme col Gräf, a Strongylion l'Amazzone di Berlino, a Cresilas l'Amazzone Mattei; queste due ultime con qualche riserva. Fidia rimane escluso definitivamente dal novero..... Intorno a questo studio e a studî del genere vedi il severo giudizio di W. Déonna, in *Revue des 'Etudes grecques*, 1916, pag. 344.

C. Antî, *Lykios* (*Bull. della Comm. Arch. Com.*, 1919, p. 55-138, con 5 tavv.).

Della personalità artistica di Lykios, scultore ateniese, figlio del celebre Mirone, non si aveva finora il più lontano indizio concreto. Nel presente studio l'A. riunisce un certo numero di opere statuarie stilisticamente affini (Demeter di Cherchel, Fanciullo dell'Antiquarium del Celio, ecc.). Mettendo a capo della sua dimostrazione il passo di Pausania, I, 23, 7, egli riesce ad attribuire codeste opere di scultura tutte ad un solo scultore, e precisamente a Lykios di Mirone. Con rigore di metodo l'A. quindi procede all'identificazione di altre opere, mostrando, fra l'altro, come il fanciullo in basalto, al Museo delle Terme, forse copia della statua in bronzo di Autolico pancraziaste (Paus. I, 18,3), sia opera di Lykios. Si passa quindi a stabilire la cronologia dell'attività artistica di Lykios, tra il 446 e il 420 av. Cr., fissandosi la data di nascita dell'artista intorno al 475.

È caratteristico il fatto che in tutte le opere attribuitegli, Lykios non riveli alcuna profonda affinità spirituale col genio paterno; la sua arte si accosta piuttosto a quella di Fidia. L'A., infine, crede di riconoscere la mano di Lykios in una parte del fregio del Partenone e passa quindi a discutere del contributo effettivo portato da Fidia nelle sculture del massimo tempio ateniese. Solo il tempo e una critica ponderata ci diranno se con la determinazione della personalità artistica di Lykios ci troviamo di fronte ad una nuova importante scoperta nel campo della scultura greca, o soltanto davanti ad un tentativo, sempre nobile e meritorio, quanto originale e ardito.

F. Studniczka, *Zu den Friesplatten von Jonischen Tempel am Ilissos* (*Arch. Jahrb.* xxxi, 1916, p. 169-230).

L'A. compie quí una rassegna e uno studio completo di tutte le tavole e frammenti di tavole marmoree di un fregio figurato attribuito od attribuibili al fregio del Tempio ionico sull'Ilisso (Tempio di Athena-Nike?). Incerti i soggetti che secondo l'A. potrebbero essere riferiti alla leggenda dei Pelasgi. Quanto all'importanza artistica e al posto da assegnare ai detti rilievi nell'arte, l'A. ritiene che il fregio dell'Ilisso sia il più antico di tutti gli altri fregi di templi ateniesi conosciuti e si possa far risalire alla metà del V secolo, sotto l'influsso della pittura degli Ateniesi Mikon e Panainos e della scultura di Mirone.

G. Lugli, *Piccola copia in bronzo del Diadumeno di Policleto* (*Notizie Scavi*, 1918, p. 25-29).

G. Lugli illustra una graziosa statuetta di bronzo, copia del Diadumeno, rinvenuta in località Marranella sulla Via Labicana: copia interessante soprattutto per essere di buonissima esecuzione, fatta di getto, senza rifiniture a bulino. Gli occhi della statuetta sono riportati in argento. — (La statuetta é entrata a far parte delle collezioni del Museo Nazionale Romano).

A. Walton, *A Polyclitean statue at Wellesley College (Am. Journ. of Arch.* xxi, 1918, p. 44-53, tav. I-II).

Soggetto dell'articolo è una statua marmorea frammentaria di giovane atleta in riposo, la quale ostenta chiaramente i caratteri dell'arte policletea. Una sommaria descrizione della statua, acquistata in Roma, si ha già in Matz-Duhn, *Antike Bildwerke in Rom*, n. 1000.

L. D. Caskey, *A greek head of a Goddess, in the Museum of Fine Arts, Boston* — (*Am. Journ. of Arch.* xx, 1916, p. 388-390, tav. xvi-xviii).

Interessante per la storia della scultura greca del IV secolo è la bella testa di divinità femminile in marmo pario, maggiore del vero, proveniente dalla Grecia e ora a Boston. L'A. la ritiene un'opera originale di grande artista, adibita a statua di culto. Lo stile della scultura. caratterizzato dal trattamento evanescente dei particolari del viso, come si riscontra nell'Afrodite Leconfield, nell'Afrodite Kaufmann, nella testa muliebre di Chio, permette di ascrivere la testa fra le sculture se non di Prassitele, certo di scuola prassitelica, della seconda metà del secolo IV. Il velo che ricade dalla testa sugli omeri della figura, e certi tratti matronali del volto, fanno ritenere che sia qui rappresentata Demetra, essendovi buoni elementi di raffronto con la Demetra di Cnido.

F. Eichler, *Die Skulpturen des Heraions bei Argos (Jahresh. d. Arch. Oesterr. Inst.*, vol. xix-xx 1919, p. 15-153).

I frammenti scultorî appartenenti all'Heraion di Argo e ricuperati durante gli scavi della Scuola Americana del 1892, diretti da E. Waldstein, nonchè durante scavi precedenti di Rhangabis e Bursian (1864), sono oggi tutti raccolti in una massa di oltre 1200 pezzi al Museo Nazionale di Atene. Non tutti finora erano stati studiati, nè pubblicati. L'Eichler, accintosi all'ardua impresa, ci dà come risultato dai suoi studi una ricca e ben informata monografia, dove i singoli pezzi sono studiati, classificati e talora ricomposti, quando era possibile. Le conclusioni dell'A. diversificano in più punti dalla pubblicazione classica del Waldstein (*The Argive Heraion*). Così sono esattamente divisi i pezzi appartenuti o ritenuti appartenere a composizioni frontonali, dagli altri appartenenti alle metope. Con questi ultimi si possono ricostruire le tracce di una dozzina di metope, con abbondanti resti dell'antica policromia. I soggetti delle singole metope sembrano tutti ispirati ad una Amazonomachia. Sulla traccia di Pausania (II, 17,3) l'A. crede di poter identificare per i frontoni composizioni scultorie, una relativa all'Iliuperside, l'altra alla nascita di Zeus. I caratteri artistici di queste sculture non diversificano da quelli dell'arte greca del V secolo, e presentano speciali tratti di affinità con l'indirizzo artistico attribuito a Peonio. La scuola artistica dalla quale sono uscite le sculture dell'Heraion, segue in tutto la tradizione attica e non quella peloponnesiaca. L'età delle sculture deve essere di poco posteriore all'incendio dell'antico Heraion, avvenuto nel 423, e coincide quindi coll'età della guerra Peloponnesiaca. Se si deve fare il nome di un maestro della scultura attica, sorge qui il nome di Alcamene.

J. Six, *Die Mänaden des Skopas (Arch. Jahrb.*, xxxiii, 1918, pag. 38 48).

Da uno studio di Treu sopra un torso di statuetta di Baccante a Dresda (ved. *Mélanges Perrot*), già da quello supposta risalire all'arte scopadea, e dal confronto di monumenti varî acutamente studiati, l'A. perviene alla conclusione che tra le opere di Scopa siano da annoverare due Baccanti (probabilmente statue), fronteggiantisi in un movimento di danza . Ciascuna delle Baccanti terrebbe in una mano una metà del capretto squarciato, e precisamente una di esse la metà anteriore del capretto in una mano e il coltello nell'altra; la compagna avrebbe la metà posteriore del capretto e l'altra mano forse libera. Queste danzatrici sarebbero da identificare con le Baccanti che Pausania vide nel tempio di Dioniso a Sicione e, che naturalmente apparterrebbero a Scopa.

L. Cesano, *Apollo Lycieus* (*Bull. della Comm. Arch Com.* xliii, 1915, p. 73-93 e tav. II-III).

L. Cesano riprende in esame la questione, molte volte trattata, della identificazione del noto Apollo Liceo ricordato da Luciano, con i monumenti figurati superstiti che a quel tipo meglio sembrano convenire, e particolarmenete con le monete finora troppo trascurate dagli studiosi della questione Le conclusioni cui perviene la Cesano sulla base di un'accurata disamina dei monumenti, sono che nell'arte greca del IV secolo dovrebbero esistere due tipi affini dell'Apollo prassitelico in riposo, uno con l'arco nella sinistra, l'altro con la lira. Del tipo dell'Apollo Liceo, contraddistinto dall'arco, l'esemplare particolarmente più importante e più fedele, giunto sino a noi, sarebbe il noto Apollino di Sutri, ora al Museo delle Terme Diocleziane, ritenuto sinora dagli studiosi come un tipo di Apollo che si specchia, mentre al posto dello specchio sarebbe da sostituire l'arco. L'originale del tipo risalirebbe, secondo la C., al periodo giovanile della vita di Prassitele.

F. Studniczka, *Der Frauenkopf von Südabhang der Burg in Athen* (*Arch. Iahrb.* xxxiv, 1919, p. 107-144).

Sopra la nota e bella testa muliebre rinvenuta l'anno 1876 sul versante meridionale dell'Acropoli di Atene, presso il Santuario di Asklepios, e conservata nel Museo Nazionale di quella città, lo Studniczka ha compiuto uno studio assai dettagliato e diffuso. In distinti paragrafi egli tratta dell'importanza artistica della testa, delle varie interpretazioni finora suggerite, degli attributi e della ricostruzione delle parti mancanti della testa, nonchè della persona.

In base a dati di fatto concreti e ad opportuni raffronti, l'A. riesce ad ascrivere il personaggio al ciclo dionisiaco e a riconoscere in esso la figura di Arianna: Arianna la quale, già abbandonata da Teseo, si solleva dal doloroso torpore per sorridere di speranza e di gioia all'apparire di Dioniso e del suo tiaso. L'opera d'arte, della fine del IV secolo, risente l'influenza della scuola di Prassitele e di Scopa. Altro punto trattato dall'A. è se la statua di Arianna appartenesse ad un gruppo, in cui entrasse la figura di Dioniso, concludendosi favorevolmente per questa ipotesi.

O. Walter, *Ein Kolossalkopf des Zeus aus Aigeira* (*Jahreshefte,* xix-xx, 1919, p. 1-14, tav. I-II e *Beibl.*, p. 5 ss.).

Sorgono ancora presso la linea ferroviaria Corinto-Patrasso nell'Acaia, i resti dell'antica città di Aigeira, fatti recentemente oggetto di studio e di ricerche da parte di O. Walter, nell'estate 1916. Oltre il perimetro delle mura della città, al completo, e l'acropoli sovrastante, fu identificata, durante le ultime ricerche, la pianta di un tempietto prostilo, entro la cui cella, durante una breve esplorazione, fu rinvenuta una testa frammentaria di dio barbato, di grandezza maggiore del vero, in marmo pentelico. Scoperta questa di un'importanza notevole, potendosi ritenere che la testa barbata appartenga alla statua di Giove menzionata da Pausania (VII 26,4), come opera di Eukleides ateniese. La figura era rappresentata seduta; gli occhi riportati in altra materia. Questa immagine cultuale di Zeus è riprodotta su monete della città, del tempo di Settimio Severo e Plautilla. Notevole la somiglianza di questa testa con la testa del Giove di Otricoli. Stitisticamente il Giove di Aigeira appartiene alla metà del IV secolo av. C. e rappresenta l'unico indizio cronologico finora acquisito per la vita dello scultore Eukleides.

Altri importanti articoli:

F. Courby, *Le fronton oriental du temple archaïque d'Apollon* (ricostruzione) (*Bullettin de Corresp. Hellénique*, 38, 1916, p. 327-350, con 2 tavv.).

C. Albizzati, *Two ivory fragments of a statue of Athena* (*Journ. of hell. Studies* xxxvi, 1916, p. 379 segg., con 2 tavv.).

C. Anti, *L'Artemis Laphria di Patrai* (*Annuario R. Scuola Archeol. di Atene*, vol. II, 1916, p. 181-199).

E. Ghislanzoni, *Gli scavi delle Terme romane di Cirene* (*Notiziario Archeologico del Ministero delle Colonie*, vol. II, 1916, p. 85 segg).

A. Maviglia, *L'Alessandro di Cirene* (*Rev. Archéol.*, 1916, p. 169-183).

Th. Homolle, *Sur trois bas-relies de Phalère* (*Rev. Arch.* 1920, 1, p. 81, segg., con 3 tav.).

F. Studniczka, *Das Bildnis Menanders* (*Neue Jahrbücher für Paedagogik* xxi, 1918, p. 1-31, con 5 tavv.).

E. Douglas Van Buren, *Archaic Terracotta agalmata* (*Journ. of Hell. Studies,* xli, 1920, p. 203-216).

G. Lugli, *Statua colossale di Artemis rinvenuta fra gli avanzi di una villa romana in territorio di Ariccia* (*Notizie Scavi*, 1921, p. 385-410, con 4 tavv).

SCVLTVRA ELLENISTICA E ROMANA

G. Lippold, *Musengruppen (Römische Mitteilungen*, XXXIII, 1918, p. 64-102).

L'A. trova numerosi riscontri alla Tyche di Eutychide in opere di statuaria ed uno perfino in una pittura pompeiana ch'egli ritiene rappresentare Saffo e Alceo (Casa dei Vettî). Passa poi a trattare della tavola votiva di Archelao di Priene (a proposito della quale ved. Sievecking in *Röm. Mitt.* 1917, p. 74 seg.) e ne discute alcuni tipi dal punto di vista statuario.

Egli attribuisce la detta tavola votiva alla fine del III secolo.

Th. Leslie Shear, *Head of Helios from Rhodes (Am. Journ of Arch.* XX, 1916, p. 283-298, tavv. VII-VIII).

Una bella testa marmorea giovanile a grandezza naturale, trovata nell'Isola di Rodi, viene dall'A. interpretata come una testa di divinità e precisamente di Helios. Mediante raffronti con l'Agia di Delfi e con altre opere di statuaria conosciute, tra cui l'Eracle Lansdowne, l'A. giunge alla conclusione che la testa possa appartenere ad una statua di Helios eseguita nel IV secolo da artista rodiese, fortemente influenzato dall'arte Lisippea.

W. Klein, *Studien zum antiken Rokoko (Jahresh. d. Arch. Österr. Inst.*, vol. XIX-XX 1919, p. 253-267).

Poiché troppo generico e spesso troppo improprio è il termine di "ellenistico" da tempo usato per indicare poco meno che tutta l'arte classica susseguente ai grandi maestri del IV secolo, é giusto si cerchi di venire anche in questo campo a determinazioni più proprie e precise. W. Klein impiega a tal scopo i termini di "barocco" e di "rococò", per indicare indirizzi artistici nei quali è sempre più prevalente la ricerca del nuovo e dello strano a compensare la povertà dell'ispirazione, e raggruppa taluni esemplari notevoli di quest'arte decadente, a noi pervenuti in copie e in imitazioni. Così egli cerca di identificare in opere conosciute le statue di quattro Satiri descritti da Plinio (*n. h.*, 36, 29) come esistenti nella *Schola Octaviana*, dando però una nuova lettura del passo pliniano, che dubito possa assere da tutti accettata.

Procede quindi alla identificazione del Símplegma detto di Pan e Olimpo, dello scultore Eliodoro (Plinio *n. h.* 36,35), nel gruppo, più volte ripetuto nell'antichità, di Pan e Dafni al Museo di Napoli. Queste opere d'arte che facilmente si raggruppano con altre simili (Centauri di Aristeas e Papias, Chirone e Achille, Fauno Rondanini ecc.) Klein raccoglie tra la prima metà del II secolo e la seconda del I secolo avanti Cristo.

R. Paribeni, *Rilievo con scena egizia, da Ariccia (Notizie Scavi*, 1919, p. 106-112).

Un nuovo importante rilievo marmoreo, proveniente da Ariccia presso Roma, è venuto recentemente ad arricchire il Museo Nazionale Romano. Il rilievo, frammentario, si rinvenne adoperato in antico quale copertura di tomba. Sulla parte principale del rilievo è rappresentata una scena di danza molto agitata, con figure contorcentisi di ballerini e ballerine, negri o egiziani. Alla danza assistono, stando sopra un podio laterale, alcune persone in atto di battere il tempo con le mani. Nella zona superiore un fregio architettonico, con divinità egizie entro edicole. Il Paribeni attribuisce il rilievo all'età di Adriano.

E. H. Swift, *A marble head from Corinth* (*Am. Journ. of Arch.* XX, 1916, p. 350-355, tav. XIV-XV)

Si tratta di una testa muliebre di marmo pentelico, grande metà del vero, appartenente ad un altorilievo. Giudicando dall'accomodatura dei capelli, a larghe bende cascanti sopra gli orecchi, e dai fori incisi negli occhi per indicare la pupilla, si trae la conclusione che la testa sia un'opera arcaistica del periodo degli Antonini. Le conclusioni di questo studio non saranno però forse definitive.

G. M. A. Richter, *Bronze statue in New York (Am. Journ. of Arch.*, xix, 1915, p. 121-128, tav. I-IV).

Il Metropolitan Museum di New York si è arricchito di un'importante opera di scultura in bronzo, rappresentante un adolescente forse quindicenne, di tipo romano, in piedi, seminudo, avvolto in semplice paludamento. La provenienza della statua è ignota: lo stato di conservazione ottimo, mancando solo i piedi della figura. Il tipo iconografico è quello noto della famiglia Giulia. L'A. suppone trattarsi di Caio Cesare o Lucio Cesare, ambedue figli di Marco Agrippa. L'opera sarebbe però di artefice greco.

A. Levi, *Bassorilievi di marmo rinvenuti fra i ruderi di una villa romana presso Sorrento (Notizie Scavi*, 1918, p. 246-266.)

Si dà qui notizia della scoperta di alcuni rilievi marmorei ornamentali, di cui uno, intiero, rappresenta una scena di sacrificio a Diana e un altro, molto frammentario, figura il trionfo di Bacco. Di altri rilievi facenti parte dello stesso gruppo, si sono rinvenuti troppo scarsi frammenti perchè si possano avanzare congetture sui soggetti rappresentati. Ciascun rilievo è adorno di una ricca e pesante cornice a volute e ci rivela uno stile che ben si confà con l'arte provinciale romana, forse dalla fine del I secolo dell'Impero.

I rilievi sono più diffusamente studiati e descritti dall'A. medesima in *Monumenti antichi dei Lincei*, vol. xxvii, 1920, p. 186-218 (con 5 tavv.).

G. Lugli, *Esplorazione di un nuovo tratto di Sepolcreto Salario, in Roma (Notizie Scavi* 1917, p. 288-310).

Nel dare notizia della scoperta di colombarî ed altri edifici, avvenuta in occasione di sterri in un breve tratto della via Salaria presso Via Po, G. Lugli pubblica alcuni frammenti di un importantissimo e bellissimo rilievo in marmo, nel quale era rappresentato un carro tirato da quattro focosi cavalli sulle onde del mare e spinto da Tritoni verso terra, con una figura eroica giovanile che dalla riva afferra i cavalli stessi, come per fermarli o frenarne l'ardore. Due figure femminili, purtroppo frammentarie, fanno parte del rilievo, ma causa lo stato deplorevole di questo, l'interpretazione della scena resta assai difficoltosa. Il rilievo, di forma rettangolare, doveva ornare, in origine, la fronte di un monumento sepolcrale ed ora, coi frammenti superstiti al loro posto, si ammira nel Museo Nazionale Romano (Sala XII).

F. Fornari, *Rilievi antichi da S. Vittorino (Amiternum) (Notizie Scavi* 1917, p. 332-341).

Il compianto Fornari ci dà quí la illustrazione di un bassorilievo romano frammentario, da S. Vittorino. Il rilievo rappresenta un lungo corteo, preceduto da una Vittoria su biga e composto di cittadini e dei portatori di due *fercula* con le statue di Giove e di Giunone. Si tratta evidentemente di un corteo trionfale. La scultura, d'arte provinciale, è dal Fornari collocata per l'età nel I secolo dell'impero, fra Augusto e Traiano.

Anche il detto rilievo, con altri meno importanti della stessa provenienza, trovasi oggi esposto presso il Museo Nazionale Romano, in una sala delle antiche Terme.

H. Bulle, *Ein Jagddenkmal des Kaisers Hadrian* (*Arch. Jahrb.*, xxxiv, 1919, p. 144-172).

L'abbondante bibliografia intorno ai rilievi del l'arco di Costantino in Roma, si arricchisce di un nuovo contributo, con un'importante monografia di H. Bulle sopra i medaglioni posti ad ornamento alle due fronti dell'arco. Mediante uno studio accuratissimo dei particolari, l'A. riesce a fissare definitivamente l'età degli otto medaglioni all'impero di Adriano, e ad interpretarne il contenuto, consistente nella illustrazione di episodî di caccia di quell'imperatore. L'A. tenta inoltre di stabilire la numerazione cronologica dagli episodi e di identificare la personalità storica delle figure che fanno corteggio all'imperatore; fra le quali difficilmente si potrà negare la presenza di Antinoo.

L'A. tratta infine della destinazione originaria dei rilievi e dello stile di questi. Quanto alla destinazione, egli offre la ricostruzione ipotetica di un monumento votivo *(Jagddenkmal)* sul tipo dell'Ara Pacis, nel quale i detti rilievi avrebbero potuto compiere la funzione di decorare le pareti interne in un certo ordine corrispondente alla numerazione cronologica. Forse più convincenti le osservazioni in base alle quali il Bulle intende a porre i rilievi adrianei sotto l'influenza del fregio pergameno di Telefo. Gli artisti che l'irrequieto

imperatore Adriano avrebbe chiamato dall'oriente greco, avrebbero fuso con lo spirito idealistico dell'arte greca il realismo dell'arte romana.

Altri importanti articoli:

E. Espérandieu *Les monuments antiques figurés du Musée Archéologique de Milan* (*Rev. Arch.* 1916, 1, p. 23-73).

A. Hekler, *Beiträge zu den antiken Panzerstatuen* (*Jahresh. d. Österr. Arca. Inst.*, vol. xix-xx 1919, p. 190-245).

A. Minto, *Sculture marmoree inedite del R. Museo Archeologico di Firenze* (*Bollettino d'Arte del Ministero della P. I,* vol. xiv, 1920, p. 40-48).

CERAMICA GRECA

G. M. A. Richter, *Two colossal Athenian Geometric or «Dipylon» Vases in the Metropolitan Museum of Art* (*Am. Journ. of Arch.* xix, 1915, p. 385-387, tav. xvii-xxiii).

Si tratta di due vasi del noto stile geometrico, restaurati, ma in buono stato di conservazione, alti ciascuno più di un metro. Essi sono della forma dei così detti crateri ad alto piede, forati nel fondo. Sopra ciascuno dei detti vasi è rappresentato, nel noto stile convenzionale geometrico, una scena di *próthesis*, con il cadavere disteso sopra la kline, e le donne piangenti tutt'intorno. Nel fregio sottostante è rappresentata una processione di guerrieri, quali a piedi, quali su carri, tirati ciascuno da tre cavalli. Tutto il resto della superficie dei vasi è ricoperto da motivi geometrici inanimati. L'età si ritiene quella dell'VIII secolo avanti Cristo.

L. Savignoni, *La collezione di vasi dipinti nel Museo di Villa Giulia* (*Bollettino d'Arte del Ministero della P. Istruzione,* vol. x, 1916, p. 335-368).

La morte immatura, avvenuta nel 1916, del prof. Luigi Savignoni, dotto e venerato maestro di molti giovani archeologi, fa particolarmente apprezzare questo che credo sia l'ultimo scritto da lui pubblicato. Da lunghi anni il prof. Savignoni lavorava con grande amore al catalogo completo dei vasi del Museo di Villa Giulia. L'abbondante materiale preparato per la pubblicazione del catalogo, in seguito alla morte del Savignoni è forse andato perduto per sempre. Non se ne è salvata che l'Introduzione, nella quale appunto consiste l'articolo uscito nel *Bollettino*. Questo scritto si divide in due capitoli, uno dedicato ai vasi greci, a figure nere e rosse, l'altro ai vasi falisci. In ciascun capitolo sono ricordati i pezzi più importanti e talora commentati con opportune ed acute osservazioni sopra il soggetto, lo schema figurativo e lo stile. Degno di particolare interesse per gli studiosi il capitolo dedicato ai vasi falisci, accompagnato dalle riproduzioni fotografiche dai pezzi più notevoli rimasti sinora inediti.

A causa della stretta dipendenza della ceramica falisca dei tipi della ceramica attica, l'A. conclude per l'immigrazione di figuli greci nell'Italia centrale e per la pertinenza di molti vasi dipinti falisci o ad artisti greci immigrati o ad artisti locali che bene avevano assimilato l'insegnamento dei maestri forestieri.

A. Fairbanks, *An ionian Deinos in Boston* (*Am. Journ. of Arch.* xxiii, 1919, p. 279-287).

Sopra un *déinos* a figure nere, ora a Boston, è rappresentata una scena di danza compiuta da giovani nudi, ed altri soggetti i quali vengono dall'A. interpetrati come relativi tutti a cerimonia di culto. Il centro di fabbricazione di questo ed altri vasi simili si ritiene essere nella Jonia, forse a Samo.

G. M. A. Richter, *A new Euphronios Cylix in the Metropolitan Museum of Art* (*Am. Journ. of Arch.* xx, 1916, p. 125-133, tavv. I-VI).

Un importante acquisto del Museo Metropolitano di New-York è una coppa attica figurata, alquanto frammentaria, nel medaglione interno della quale

è rappresentato Eracle in cammino, seguìto da Iolao, con la scritta ΕΥΦΡΟΝΙΟΣ ΕΠΟΙ[εσεν]. Esternamente, sopra una faccia, la contesa di Eracle con i figli di Eurytos. Sulla faccia opposta, che è la più frammentaria, Eracle che uccide Busiride presso l'ara. Nel disegno delle figure si riconosce lo stile del Maestro Panaitios (« Panaitios master ») perfettamente distinto dalla personalità di Euphronios, e autore, fra l'altro, del vaso di Euristeo nel Museo Britannico.

D. M. Robinson, *A vase fragment in the style of Oltos* (*Am. Journ of Arch.*, xxi, 1917, p. 159-168).

In una coppa a figure rosse di stile libero, frammentaria, sulla quale è rappresentata una scena licenziosa fra Satiri e una Menade, è stato impiegato per restauro un frammento di un'altra coppa figurata di stile severo, attribuita alla mano di Oltos. La coppa così restaurata trovasi a Baltimora.

F. D. Beazley, *Fragment of a vase at Oxford and the Painter of the Tyszkiewicz crater in Boston* (*Am. Journ. of Arch.* xx, 1916, p. 144-153).

A proposito di un frammento di vaso proveniente da Cervetri, l'A. enumera una serie abbastanza ricca di vasi attici, nella decorazione figurata dei quali crede di poter riconoscere la mano dell'artista autore del cratere Tyszkiewicz, con guerrieri in combattimento (Achille e Memnone – Diomede ed Enea). L'attivitá di questo maestro risale ai primi del V secolo av. Cristo.

E. Buschor, *Neue Duris-Gefässe* (*Jahrb. d. Deutsch. Arch. Inst.* xxxi, 1916, p. 74-95, tavv. 2-4).

La pubblicazione di alcuni frammenti di una pelike istoriata di Pietroburgo, permette all'A. di dedicarsi alla ricerca di altri vasi di varia forma e di notevole dimensioni, tutti attribuibili per lo stile delle figure a Duris. La ricerca è particolarmente interessante, conoscendosi di mano di questo cospicuo maestro soltanto delle coppe dipinte. Anche altre coppe anonime vengono rintracciate dall'A., come testimonianza dello stile tardo di Duris.

Caskey L. D., *Brygos as a painter of athletic scenes* (*Am. Journ. of Arch.*, xxi 1915, p. 129-136).

Sopra uno skyphos acquistato dal Museo di Boston, l'A. crede di riconoscere in due scene di palestra, ivi rappresentate, la mano del ceramista Brygos. La stessa mano egli riconosce, d'accordo col Beazley, sopra una coppa dello stesso Museo, con figura di palestrita. La cosa avrebbe una certa importanza unicamente perchè lo Hartwig, nei suoi classici *Meisterschalen*, ritiene che Brygos mai non abbia trattato soggetti ispirati ai giuochi della palestra.

G. M. A. Richter, *Two vases signed by Hieron in the Metropolitan Museum of Art* (*Am. Journ. of Arch.*, 1918, p. 1-7, tav. I-VI).

Due coppe figurate, di cui una completamente inedita, l'altra descritta da De Witte in un catalogo del 1837, sono qui illustrate, con accompagnamento di ottime tavole. Ambedue portano la scritta ΙΕΡΟΝ ΕΠΟΙΕΣΕΝ e riproducono scene e convegni amorosi di giovani e di fanciulle. Interessante la prima, oltre che per la migliore esecuzione e la originalità di talune figure, anche per la parte epigrafica, ogni personaggio portando iscritto accanto il proprio nome. L'esecuzione della pittura viene assegnata a Makron, il compagno di Hieron.

L. G. Eldridge, *An unpublished Calpis* (*Am. Journ of Arch.* xi, x1917, p. 38-54).

Un bel vaso greco, con pittura di stile severo, è la *calpis* qui pubblicata, esistente in America presso un privato. Sulle ampie spalle del vaso è rappresentato il ritorno di Efesto all'Olimpo. L'A. mette in raffronto questo vaso con uno simile del Museo Britannico, ed un altro del Museo di Boston, quest'ultimo istoriato con il mito di Io ed Argo.

M, Hamilton Swyndler, *The Pentesilea Master* (*Am. Journ. of Arch.* xix, 1915, p. 398-417, con 7 tavv).

L'anonimo ceramista attico, autore della famosa coppa con l'uccisione di Pentesilea, a Monaco, dal Perrot identificato con Brygos, fu giá dallo Hartwig e dal Furtwängler ritenuto autore di un buon numero di vasi figurati di varia forma, dei quali taluni a fondo bianco. L'A. elenca una serie di

ben diciassette vasi, fra interi e frammentari, appartenenti a varî Musei americani, per attribuirne, in base a somiglianze più o meno evidenti di stile, la paternità al maestro della coppa di Pentesilea, il quale risentirebbe gli influssi della grande pittura polignotea, insieme con quelli della scultura di Fidia.

M. Hamilton Swindler, *The Bryn Mayr Collection of greek Vases* (*Am. Journ. of Arch.* xx, 1916, p. 303-345, tavv. xi-xiii).

Della modesta collezione vascolare raccolta presso il Bryn Mayr College si dà nel presente articolo una descrizione dettagliata. Fra i pezzi principali della collezione notiamo una coppa cirenaica, con scena di combattimento fra due guerrieri, una bella hydria a figg. nere, con quadriga e corteggio nuziale, un'anfora, pure a figure nere, con occhioni sulle spalle, un kyathos frammentario appartenente a Nicosthenes (ΝΙΚΟΣΘ.....), alcuni frammenti di ceramiche «dei Cabiri». Inoltre qualche buona kylix a figure rosse, tra cui una proveniente da Vulci, già pubblicata dallo Gsell *(Fouilles dans la Nécropole de Vulci*, tav. XIII-XVI), della serie segnata con Ἐπέλειος καλός; un'altra nello stile di Duris. Altri numerosi e minuti frammenti appartengono pure a vasi attici a figure rosse del V secolo.

Stephen B. Luce, *The Diphilos-Dromippos Lecythi* (*Am. Journ of Arch.* xxiii, 1919, p. 19-32).

A proposito di una nuova lekythos figurata a fondo bianco, con iscrizione, acquistata dal Museo dell'Università di Filadelfia, l'A. cerca di fissare, per mezzo di affinità stilistiche, un determinato gruppo di vasi simili, da attribuirsi ad un unico artista.

M. Massoul, *Vases antiques du Musée d'Orléans, (Revue Archéol.*, 5 serie, VIII, Luglio-Dic. 1918, p. 1-51).

Abbiamo qui in riassunto il catalogo di una piccola collezione di vasi antichi, quella del Museo Storico di Orléans, consistente nella citazione e descrizione dei pezzi più importanti. I vasi della

collezione sono divisi per categorie (vasi di Cipro - micenei - di Rodi - corintii - calcidesi (un'anfora) - di fabbricazione ionia (un *guttus*) - attici a figure rosse - apuli - lucani - modellati e a rilievi). Nessuno dei pezzi della piccola collezione, nonostante la ricca classificazione, merita però di essere particolarmente segnalato.

Altri importanti articoli e monografie:

W. Lamb, *Seven vases of the Hope Collection* (*Journ. of Hell. Studies*, 36, 1916, p. 27-36 e tav. IV).

G. Nicole, *Corpus des Céramistes grecs (Revue Archéol.* 1916, 2, p. 372-412).

G. Cultrera, *Vasi dipinti del Museo di Villa Giulia (Monumenti Antichi R. Accad. dei Lincei* xxiv, 1916, p. 345-400, con 27 tavv.).

G. Bendinelli, *Tomba con vasi e bronzi del V secolo av. Cristo, scoperta nella necropoli di Todi (Monum. Ant. dei Lincei*, xxiv, 1917, p. 841-914, con 6 tavv.).

G. Patroni, *L'orfismo ed i vasi italioti* (*Rendic. R. Accad. Lincei*, 27, 1918, p. 333 segg.).

A. Sorrentino, *Eos e Kephalos nella pittura vascolare* (*Memorie R. Accad. di Napoli*, III, 1918).

G. D. Bicknell, *Some vases in the Lewis Collection* (*Journal of Hell. Studies*, p. 222-231, tav. XII-XVI).

C. Albizzati, *Saggio di esegesi sperimentale sulle pitture funerarie dei vasi italo-greci* (*Dissertazioni Pontif. Accad. Rom. di Archeologia*, serie II, tomo XIV, 1920, p. 149-220).

G. Libertini, *Di alcuni vasi cirenaici del Museo Archeologico di Firenze*, (*Bollettino d'Arte del Ministero della P. I.*, Serie II, anno I (1921), p. 158-173).

PITTVRA ELLENISTICA E ROMANA

F. Fornari, *Ricerche sugli originali dei dipinti pompeiani col mito di Achille in Sciro* (*Bullettino della Commissione Arch. Com.*, xliv, 1916, p. 55-77 e tav. I - III).

In questo che é uno degli ultimi lavori del compianto Francesco Fornari, sono presi in esame alcuni dipinti pompeiani illustranti la leggenda di Achille ritrovato da Ulisse in Sciro, presso la corte del re Licomede. Da un esame dettagliato dei varî dipinti insieme riuniti dalla identità dei soggetti, l'A. arriva alla conclusione che tali opere d'arte siano di perfetta ispirazione greca, non solo, ma risalgano a due dipinti originali, tra loro distinti per età e per concezione artistica. Il più antico di questi originali, con una composizione rigorosamente simmetrica, risalirebbe ad Athenion di Maronea, ricordato da Plinio e fiorito circa la metà del IV secolo, l'altro originale, più libero, a Theon di Samo, ricordato da Eliano e fiorito circa il tempo di Alessandro il Grande, del cui tipo iconografico qualche tratto sarebbe conservato nelle composizioni del secondo pittore.

E. Gatti e F. Fornari, *Brevi notizie relative alla scoperta di un monumento sotterraneo presso Porta Maggiore* (*Notizie Scavi* 1918, p. 30-52).

La fama larghissima acquistata ormai, in ragione dell'importanza, del monumento sotterraneo di Porta Maggiore, ci esime a circa quattro anni dalla prima illustrazione della scoperta, da una descrizione anche sommaria del monumento. Si sa essere questo un ambiente sotterraneo scavato nel tufo, con lungo e largo corridoio di accesso in gran parte rimasto inesplorato, e inoltre di un atrio di forma quadrata, con ampio lucernario ed *impluvium*, e di una sala basilicale a tre navate, sorretta da pilastri, con abside centrale, il tutto ricoperto di stucchi magnifici, ad eccezione del corridoio. I risultati cui già pervennero i primi illustratori dal monumento, si è che questo appartenga per l'età al principio dell'impero. Quanto alla destinazione, secondo il Fornari si tratterebbe di un luogo di culto, per la celebrazione di misteri religiosi. F. Cumont, in *Revue Archéol.* 1918, p. 52 segg., ha sviluppato per suo conto la tesi già del Fornari accennata, concludendo che ivi fosse praticato un culto neo pitagorico. Il monumento attende ora la sua pubblicazione completa e definitiva, a cura della R. Sopraintendenza agli Scavi. Con lo studio accurato del monumento in tutte le sue parti si spera di risolvere anche la questione dell'uso di esso. In una comunicazione orale fatta alla Pontificia Accademia Romana di Archeologia, fu già dal sottoscritto avanzata l'ipotesi che si tratti di un monumento sepolcrale, una specie di mausoleo, e non di un luogo di culto.

Esimendomi dal citare gli altri svariati studi, più o meno parziali, finora usciti sul soggetto, mi limiterò a ricordare l'ultimo in ordine di tempo, dovuto al dott, Leopold, direttore della Scuola Olandese di Studi Storici in Roma, e pubblicato nei *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire* della Scuola Francese (vol. 39, 1921, p. 165-192, con 4 tav.).

G. Lugli, *Sepolcreto romano presso la Basilica di S. Paolo presso Roma* (*Notizie Scavi* 1919, p. 285 -354).

Il Lugli ci offre la relazione scientifica sopra gli scavi dal sepolcreto romano, scoperto di recente presso la Basilica di S. Paolo ; sepolcreto di grande interesse, fra l'altro, per la originalità di taluni monumenti e per le bellissime pitture ivi rinvenute. L'età dei sepolcri, riuniti per gruppi, va dalla fine della repubblica sino al III - IV secolo dell'êra volgare. Vi è da segnalare tra le tombe più antiche una celletta sepolcrale fra le cui pitture si distingue, entro quadro a sportelli, Ercole che riconduce Alcesti dagli Inferi. Di molti altri particolari architettonici e pittorici di colombarî è data la riproduzione da acquarelli eseguiti dal cav. Odoardo Ferretti del Museo di Villa Giulia.

M. Rostowzew, *Ancient decorative Wall painting* (*Journal of hell. Studies*, xxxiv, 1919, pagine 194-163).

Ci è qui fornita, in brevi tratti, una larga sintesi del materiale archeologico relativo alla pittura antica per quanto ha rapporto col nuovo mondo greco-

romano, con estensione delle ricerche molto al di là delle pitture murali pompeiane, le più antiche dalle quali non vanno oltre il secolo III av. Cristo. Nella storia della pittura antica, ancora da scrivere, l'A. comprende i vasi dipinti, *studiati dal punto di vista di uno schema decorativo*, i vetri dipinti, i mosaici. Nessuno ancora ha studiato di proposito la storia della pittura decorativa dalla distruzione di Pompei in qua. Tra i monumenti di pittura sparsi per tutto il mondo greco romano e più o meno trascurati o dimenticati ad onta della loro importanza, l'A. prende particolarmente di mira la pittura antica della Russia meridionale, come materia nella quale egli ha una particolare competenza. Le pitture della Russia meridionale vanno dal IV secolo av. Cristo al IV dopo Cristo, e seguono un proprio schema evolutivo, di cui sono rilevate le caratteristiche. L'A. ritorna sopra la classificazione e le denominazioni degli stili pittorici date del Mau, chiamando *ellenistico* il 1° Stile pompeiano, detto di *incrostazione*, e *architettonici* gli altri tre stili pompeiani. L'origine dello stile architettonico sarebbe propriamente in Italia.

L'articolo riproduce per sommi capi i risultati della recente opera monumentale del Rostowzew, *Ancient decorative Painting in the South of Russia*, Petersburg 1914.

Segue una ricca, sebbene non completa, bibliografia generale sulla pittura antica.

V. SPINAZZOLA, *Di due grandi trofei dipinti rimessi a luce nella Via dell'Abbondanza, in Pompei, e di una sala decorata con pitture di Vittorie volanti* (*Notizie Scavi*, 1916, p. 429-450).

Gli scavi eseguiti nella primavera del 1915 lungo la via dell'Abbondanza a Pompei, hanno dato luogo alla scoperta di originali e interessanti pitture parietali. Su due pilastri di muro di un medesimo edificio si trovarono dipinti due trofei guerreschi composti di armi e di suppellettili militari di vario genere, che lo Spinazzola ritiene copie dei grandi trofei eretti da Augusto al divo Giulio in Roma. Dallo spazio intermedio fra i due pilastri si accede in un'ampia sala, con le pareti divise in scomparti, entro i quali sono dipinte bellissime Vittorie volanti con armi e strumenti di guerra, e candelabri sormontati da aquile, negli spazî intermedi tra gli scomparti. Il carattere omogeneo e originale delle pitture permette di supporre che l'ambiente fosse destinato ad uso militare, e fosse cioè un *armamentarium* della Colonia Pompeiana, con residenza di un corpo di guardia.

TH. ASHBY, *Drawings of ancient paintings in English Collections* (*Papers of Brit. School at Rome*, VII. 1915, p. 1-62, VIII, 1916, pp. 35-54).

Il Direttore della Scuola Britannica in Roma, prof. Th. Ashby, ha intrapreso da tempo la descrizione di copie di antiche pitture conservate in Inghilterra. Si tratta di copie di pitture già esistenti in Italia ed eseguite da artisti italiani per commissione. Così ad Holkham Hall si trovano in possesso del Conte di Leicester due volumi di disegni colorati e schizzi eseguiti da Francesco Bartoli sulla fine del'600 e nei primi del'700. A Chattualt trovasi un'altro volume di Gaetano Piccini. Di un'altro volume simile di mano di Pietro Sante Bartoli, dava notizie l'A. nel vol. VI dei *Papers*.

Di questi spesso assai interessanti disegni e schizzi lo Ashby ci dà le misure e la descrizione inventariale, con la citazione dei soggetti e delle principali caratteristiche. Nel vol. VII dei *Papers* segue all'elenco un'abbondante serie di tavole con la riproduzione fotografica dei disegni. Tali riproduzioni sono essenziali per lo studio dei disegni e per il giudizio da fare intorno alla maggiore o minore fedeltà agli originali classici.

Di una tale pubblicazione, corredata da buone riproduzioni, tutti gli studiosi dell'arte classica saranno grati allo Ashby.

W. KLEIN, *Pompeianische Bilderstudien II* (*Jahreshefte d. Österr. Arch. Inst.* XIX-XX, 1914, p. 268-295).

Continuando i suoi studi sulla pittura pompeiana, già iniziati in *Iahreshefte* XV, 1912, p. 143 segg., W. Klein intraprende qui l'esame di alcune pitture parietali del terzo stile con quadretti mitologici, adoperandosi a riunirle per stili e a trarne fuori le personalità artistiche. In tal modo egli perviene a formare due gruppi di pitture, ciascuno attribuibile a un diverso artista. Il primo è il maestro che ha dipinto il quadro di Dedalo e Icaro (Guida del Museo di Napoli, n. 1353). L'altro maestro è quello del quadro di Perseo e Andromeda (Helbig, 1353, parete nera). A ciascuno di questi maestri è attribuito, per affinità stilistiche, un piccolo numero di quadri, e di ciascuno di essi vuolsi riconoscere l'influsso in opere simili eseguite forse da scolari.

I due maestri sono tra le personalità artistiche più notevoli del periodo del III stile. Cade così la vecchia teoria dei *libri di modelli* copiati dai pittori pompeiani.

A. Strong, *Forgotten fragments of ancient Wall paintings in Rome.* II. *The house in the Via de' Cerchi* (*Papers of Brit. School at Rome*, VIII, 1916, pp. 91-102, tavv. III-IX).

Continuando il compito di pubblicare antiche pitture ignote o dimenticate di Roma e dintorni, la Sig.ra Strong illustra alcune interessanti pitture esistenti tuttora su alcune pareti di una casa romana ai piedi del Palatino, lungo la via dei Cerchi. La camera decorata di pitture sembra essere stata un *triclinio*, poichè sulle pareti dipinte si veggono alcuni schiavi con in mano delle suppellettili per convito, con uno sfondo architettonico prospettico di colonne su alti plinti. Lo stile delle pitture e la tecnica stessa dei muri indicano la fine del primo secolo e forse i primi del secondo.

La detta casa trovasi al di sotto del *Paedogogium*, e sembra aver fatto una sola cosa con questo.

G. Calza, *Gli scavi recenti nell'abitato di Ostia* (*Monum. Antichi dei Lincei*, vol. XXVI, 1920).

Gli scavi di Ostia tra il 1915 e il 1918 hanno portato allo scoprimento di un interessante gruppo di case di abitazione nell'isolato compreso tra le vie della Casa dei Dipinti, la via della Casa di Diana, e l'altra denominata recentemente dei Balconi.

Le due case recentemente scoperte nel detto isolato prendono il nome di casa di Bacco fanciullo e casa di Giove e Ganimede, da certi soggetti dipinti che si veggono nelle pareti della stanza. Le pitture tra le più notevoli sinora rinvenute in Ostia, sono state recentemente illustrate dal prof. Calza, insieme con i varî corpi di fabbrica rinvenuti. Nel triclinio della casa detta di Bacco fanciullo si conserva su d'una parete, un quadretto figurato col quale sembra potersi riconoscere Hermes il quale consegna il piccolo Dioniso ad una ninfa.

Nel tablino della casa detta di Ganimede, il più importante è un quadretto dove sono rappresentati Giove e Ganimede, insieme con una figura muliebre seduta, forse Hera. L'età cui risalgono le dette pitture é, secondo l'A., la fine del II secolo o il principio del III. Lo stile caratteristico di queste, poi, non si accorda con nessuno dei varî stili noti in Pompei, pur presentando elementi sparsi, proprî all'uno o all'altro di quelli. Tutto ciò non può far maraviglia, date le notevoli differenze di luogo e sopra tutto di tempo. Sarebbe piuttosto da augurare che scoperte di pitture relativamente tarde come quelle di Ostia, possano aggiungere finalmente qualche organico capitolo alla storia della pittura antica, che da un pezzo è rimasta ferma ai quattro stili tradizionali della pittura pompeiana.

Altri importanti articoli:

P. Styger, *Il Monumento apostolico della Via Appia*, con figg. e tavv. *(Dissertaz. Pontif. Accad. Romana di Archeol.*, ser. II, tomo XIV (1920, p. 149-210).

G. Bendinelli, *Ipogeo con pittture del II-III secolo, scoperto presso il Viale Manzoni in Roma (Notizie Scavi*, 1920, p. 123-141, con 4 tavv.).

G. Rodenwalt, *Gemälde aus der Grabe der Nasonier (Röm. Mitt.*, 32, 1917, p. 1-20).

H Krieger, *Dekorative Wandgemälde aus dem II Jahrhundert nach Christus (Römische Mitteilungen*, 23, 1918, p. 24-12).

L. Mariani, *Pitture di Zliten e musaici di Leptis Magna (Rendic. R. Accad. Lincei*, 27, 1918, p. 22 segg.).

G. E. Rizzo, *Dionysos Mystes - Pitture della Villa Gargiulo a Pompei (Memorie R. Accad. di Napoli*, III, 1918, p. 39 102, con 4 tavv.).

G. Patroni, *Enea svelato al cospetto di Didone* (*Memorie R. Accad. di Napoli*, III, 1918, pagine 105-114, con 1 tav.).

G. Lugli, *La decorazione dei colombarî romani (Riv. di Architettura e Arti decorative*, anno I, 1921, fasc. III, p. 219-241).

ARCHITETTVRA GRECA E ROMANA

W. Dörpfeld, *Das Hekatómpedon in Athen (Jahrbuch d. Arch. Inst.* xxxiv, 1919, p. 1-40).

L'articolo è in risposta ad un altro di Fr. Weilbach, in *Jahrbuch* xxxii, 1917 (*Zur alten Tempel der Athena auf der Burg*). Weilbach ritiene che l'Hekatómpedon sia quello indicato da Dörpfeld a sud dell'Eretteo, anteriore alle guerre persiane; ma il tempio sarebbe andato distrutto completamente al tempo della distruzione dell'Acropoli, effettuata dai Persiani nel 480. Esso, perciò, non sarebbe l'antico tempio di Atena, del v e iv secolo, nè il tempio della Polias di Pausania. — A giudizio di Dörpfeld, invece, il grande tempio le cui fondazioni sono tra il Partenone e l'Eretteo, effettivamente è l'Hekatómpedon del vi secolo, bruciato poi dai Persiani. Di questo tempio D. ricostruisce le vicende anteriormente alle guerre persiane, in base a testimonianze varie, topografiche ed epigrafiche, e quindi in tempi posteriori alle guerre persiane (essendo stato allora il tempio restaurato), fino all'età romana compresa.

Lo studio accuratissimo e di speciale importanza per la competenza tecnica di D., rivendica poi l'esattezza e la precisione matematica e scrupolosa del periegeta Pausania, in confronto con altri studiosi i quali, non avendo posto ben chiari i termini della questione, accusavano Pausania di scarsa esattezza e precisione.

Leicester B. Holland, *The origin of the doric entablature* (*Am. Journ. of Arch.*, xxi, 1917, p. 117-157, tav. vii).

Si discute in questo articolo intorno ai caratteri dell'architettura dorica e di quella minoica, traendo la conclusione che l'invasione dorica ruppe la tradizione dell'architettura minoica nella Grecia propriamente detta, e che i Dori portarono con sè dal nord la forma del cornicione dorico. Questo poi deriva dalle primitive costruzioni in legno, secondo la testimonianza stessa di Vitruvio.

L'articolo è accompagnato da prospetti con una dettagliata misurazione delle membrature architettoniche superiori, dei templi dorici conosciuti.

Wilberg W., *Die Entwicklung des dorischen Kapitells* (*Jahresh. d. Österr. Inst.* xix-xx, p. 167-181).

In base a uno studio sistematico e minuzioso delle numerose varietà del capitello dorico e delle sue membrature, riscontrate sopra monumenti di arte greca, dai più antichi (Tirinto, VII secolo) fino all'età imperiale, l'A. fissa la evoluzione di questo capitello, come originario dalla colonna e dall'architettura micenea, e ne segue le modificazioni più o meno profonde attraverso i tempi.

E. Fiechter, *Amyklae. Der Thron des Apollon. (Arch. Jahrb.* xxiii, 1918, pag. 107-245, con 17 tavv).

L'ultima fatica alla quale si era accinto Adolfo Furtwängler, allorquando il 10 ottobre 1907 la morte lo colse, fu quella dello scavo della collina detta Aghia Kyriakí nella pianura dell'Eurota presso Sparta, dove studî e ricerche precedenti già avevano confermato che ivi potesse trovarsi il trono di Apollo Amicleo, da Pausania descritto (Paus. III, 18-19). Alla sua morte il Furtwängler aveva appena scritto il principio della relazione dello scavo, da lui lasciato incompiuto. Toccava al suo collaboratore arch. L. Fiechter l'onore di completare le ricerche e di offrire agli studiosi una relazione completa e definitiva dei risultati dello scavo, insieme con un tentativo di ricostruzione del monumento, rigorosamente fondato sullo studio degli scarsi resti architettonici e delle fondazioni, e perciò il tentativo più sicuro e perfetto di ricostruzione, in confronto di tutte le ricostruzioni finora proposte.

La pubblicazione dei pezzi architettonici, di cui taluni notevoli, e la ricostruzione del complesso monumento, eseguita in maniera tale che ci allontana completamente dalle precedenti, appassioneranno certo gli archeologi, trattandosi forse del più interessante e completo tentativo del genere, compiuto in questi ultimi anni. Il capolavoro di Baticle di Magnesia si presenta oggi come un'originalissima costruzione architettonica di stile dorico misto di elementi ionici, attribuibile, per i numerosi dati cronologici che offre, alla fine del VI secolo av.

Cristo, restando tuttora in pieno arcaismo, e perciò di scarsa influenza sull'arte a venire.

F. CASPARI, *Das Nilschiff Ptolemaios* IV (*Jahrb. d. Arch. Inst.*, XXXI, 1916, p. 1-74).

Poco conosciuta e tuttavia interessante è la descrizione che della nave di Tolemeo IV di Egitto, ci è tramandata da Kallixeinos di Rodi, attraverso i *Deipnosophistae* di Ateneo. Il giovane autore ne ha fatto argomento di una trattazione completa del soggetto, offrendoci, dopo un breve commento del testo greco, un tentativo accurato di ricostruzione dell'insigne monumento, e traendo profitto dai monumenti della pittura ellenistica pompeiana, per la restituzione di molti particolari.

Giacchè l'originale abitazione regia non poteva essere stilisticamente che un prodotto della fantasia di architetti ellenistici-alessandrini, l'A. crede che il modello di quella costruzione si ritrovasse nelle ville reali alessandrine che dovevano sorgere sulle rive del Nilo.

Particolare importanza ha l'applicazione che di codesta ricostruzione si potrebbe fare allo studio delle perdute navi imperiali del Lago di Nemi, dopo che fin dal 1896 il nostro C. Maes aveva rilevato a tale riguardo l'importanza del testo di Ateneo nella monografia dal titolo: *L'originale della nave di Nemi ritrovato nella storia.*

A. L. FROTHINGHAM, *The territorial Arch* (*Am. Journ. of Arch.* XIX, 1915, p. 155-174).

La teoria sostenuta dall'A. è che gli archi romani, ordinariamente ritenuti archi trionfali commemorativi, siano invece archi di colonie o di municipî, contrassegnanti la linea di demarcazione tra la città e il territorio.

L'A. passa qui in rassegna numerosi archi territoriali tuttora esistenti fuori del suolo italiano, in varie parti di Europa, dell'Asia e dell'Africa settentrionale.

Altri importanti articoli e monografie:

R. PARIBENI, *I quattro tempietti di Ostia*, in *Monumenti Ant. della R. Accad. dei Lincei*, vol. 23 (1915), p. 443-486, con 3 tavv.

G. CALZA, *La preminenza dell'Insula*, (*Monumenti* cit., p. 541-608, con 6 tavv.).

A. BARTOLI, *Il tempio di Antonino e Faustina* (*Monumenti* cit., p. 944-974, con 4 tavv.).

P. ORSI, *Caulonia*, (*Monumenti* cit. p. 685-943, con 18 tavv.).

TH. HOMOLLE, *L'origine du chapiteau corinthien* (*Revue Archéologique* 1916, 2, p. 17-60).

G. GUASTINI, *Note sulla struttura e architettura delle Terme di Cirene* (*Notiziario Archeol.*, II, 1916, p. 129-151).

TH. HOMOLLE, *L'origine des Caryatides*, (*Rev. Arch.*, 1917, 1, p. 1-67, con 2 tavv.).

H. LEMONNIER, *Les dessins originaux de Desgodetz pour « Les édifices antiques de Rome »* (*Rev. Arch.*, 1917, 2, p. 213-230).

G. LIBERTINI, *I Propilei di Appio Claudio Pulcro ad Eleusi* - saggio di ricostruzione (*Annuario della R. Scuola Archeol. di Atene*, vol. II, 1916, p. 201-217).

I. BRAUN-VOGELSTEIN, *Die ionische Säule*, (*Jahrb. d. Arch. Inst.* 1920, p. 1-48 e tav. I-III).

C. ALBIZZATI, *Qualche problema sulle colonne romane di S. Lorenzo maggiore, in Milano* (*Bollett. d'Arte del Min. delle P. I.*, vol. XIV, 1920, p. 84-96 e p. 171-184).

G. MORETTI, *Le rovine di Pednelissòs (Pisidia)*, (*Annuario della R. Scuola Archeol. di Atene*, vol. III, 1921, p. 79-133 e tav. I-X).

H. HÉBRARD, *L'Arc de Galère et l'Eglise Saint-Georges de Salonique* (*Bull. de Corr. Hell.*, XLIV, 1920).

I. REPLAT, *La restauration de l'autel de Chios à Delphes* (*Bull. cit.*, p. 328-353, con 2 tavv.).

P. ORSI, *Megara Hyblaea* (*tempio greco arcaico*) (*Monumenti* cit., vol., 27, 1921, p. 49-76).

ARTE ETRVSCA

E. Galli e R. Schiff-Giorgini, *Nuove tombe dell'Agro Chiusino* (*Notizie Scavi*, 1915 p. 6-28).

Si dà, in questo rapporto, notizia di due tombe a camera con pitture, esplorate nel 1911 nell'Agro Chiusino. La prima delle tombe, della cui decorazione pittorica a grande soggetti figurati assai poco rimane, risale al V secolo av. Cristo; l'altra, meglio conservata, con decorazione policroma più semplice, a festoni, è del III-II secolo.

G. Mancini, *Scoperta di tempio volsco in Velletri* (*Notizie Scavi*, 1915, p. 68-88).

Presso la Chiesa di S. Maria della Neve, in Velletri, là dove nel 1784 furono rinvenute le famose terrecotte borgiane del Museo Nazionale di Napoli, l'Ufficio Scavi di Roma iniziava nel 1910 dei saggi che risultarono abbastanza fortunati. Si rinvennero, infatti, resti di un antico tempio al di sotto della Chiesa moderna, e una ricca serie di frammenti appartenenti alla decorazione fittile del tempio medesimo. Fra questi notansi numerosi frammenti di tegole di gronda, con interessanti soggetti a rilievo di arte etrusca arcaica, come processioni sacre su carri, scene di banchetto ecc. I detti rilievi non possono essere posteriori ai primi del V secolo av. Cristo; mentre taluni oggetti della stipe votiva giungono sino al III secolo.

R. Mengarelli, *Nuove esplorazioni nella necropoli di Caere* (*Notizie Scavi*, 1915, p. 347-386).

Degli importantissimi scavi che da parecchi anni si praticano nella ricca necropoli etrusca di *Caere* (Cerveteri), R. Mengarelli ci offre, in una succinta relazione preliminare, importanti dettagli relativi a una parte del sepolcreto, quella più prossima alla tomba famosa detta *degli Stucchi*. Le tombe rinvenute vanno, per l'età, dal secolo VIII av. Cristo sino all'êra volgare. Interessanti i particolari architettonici delle tombe a camera di vario tipo e i cippi funebri, spesso riuniti sopra lastroni portacippi, con appositi incavi. Segue una ricca serie d'inscrizioni etrusche e latine dei cippi.

G. Cultrera, *Tomba a camera etrusco-romana, a Bettona* (*Notizie Scavi*, 1916, p. 3-29).

Un originale monumento architettonico sepolcrale è quello esplorato presso Bettona (Perugia) nel 1913 a cura della Direzione Scavi della Bassa Etruria. Si tratta di una cella di dimensioni notevoli, con muri costruiti in grossi blocchi, egregiamente lavorati; e porta di accesso con arco a pieno sesto. Il soffitto a volta era precipitato in antico. Lungo le pareti della camera corrono quattro gradini continui, già destinati a portare allineate le urne cinerarie. Pochi avanzi di queste si rinvennero, con tracce di sculture e di iscrizioni. Si raccolsero anche taluni piccoli oggetti di oreficeria: oro e pietre. L'età della costruzione e quella degli oggetti si possono far coincidere col II secolo avanti l'êra volgare.

G. Q. Giglioli, *Scavi nella città e nella necropoli di Vignanello* (*Notizie Scavi*, 1916, p. 37-85).

Per iniziativa del compianto prof. G. A. Colini, Direttore del R. Museo di Villa Giulia, furono nel 1913 intrapresi degli scavi nei pressi di Vignanello, ai piedi dei Monti Cimini, tra Civitacastellana e Viterbo. Le tombe, non numerose, a camera, con loculi scavati nel tufo, si rinvennero munite di varia e interessante suppellettile, nel rapporto del Giglioli diligentemente illustrata. Di particolare importanza, in mezzo al materiale rinvenuto in vasi dipinti, che si possono dividere in due categorie: vasi greci a figure rosse di stile severo, tra cui notevole uno *stamnos* istoriato con l'ambasciata di Ulisse ed Achille; e vasi di fabbrica locale (vasi falisci), con soggetti mitologici varî. La scarsa conoscenza che si ha tuttora di quest'ultimo genere di ceramica, rende particolarmente interessanti gli esemplari qui pubblicati.

L. Pernier, *Tumulo con ipogei paleo-etruschi a Castellina in Chianti*, (*Notizie Scavi*, 1916, p. 263-281).

A cura della Soprintendenza degli Scavi in Firenze, fu condotta nel 1915 la esplorazione di un grande tumulo sepolcrale a nord del paese di Castellina in Chianti. Gli scavi eseguiti sotto la direzione del soprintendente prof. L. Pernier, misero alla luce quattro ipogei sepolcrali, di cui uno a due camerette, tutte scavate nel terreno e rivestite di pietre. Tra il materiale rinvenuto, notevole una testa di leone scolpita in pietra, con le fauci spalancate; decorazione architettonica forse di una porta. Per la manomissione degli ipogei, già avvenuta in antico, scarsa fu la suppellettile rinvenuta, quasi unicamente metallica, a decorazioni graffite, riferibile al VII secolo av. Cristo.

F. Weege, *Etruskische Gräber mit Gemälden in Corneto* (*Iahrb. d. Arch. Inst.*, XXX, 1916, p. 105-168, tavv. 6-16).

F. Weege, nell'annunziarci la pubblicazione generale, completa ed esauriente di tutte le tombe etrusche dipinte finora note, ci offre un primo saggio di questo suo lavoro, pubblicando una buona monografia sulla tomba cornetana detta di Stackelberg, dal nome del suo scopritore, altrimenti conosciuta sotto il nome di Tomba delle bighe o Tomba dei giuochi diversi. Un'altra più breve monografia l'A. ci offre insieme, sulla Tomba dei Leopardi. Per le prime Tombe, le cui pitture si trovano oggi in stato molto avanzato di deperimento, il W. pubblica degli interessanti lucidi ed acquarelli eseguiti dallo stesso Stackelberg al tempo della scoperta, mettendoli a confronto con le altre riproduzioni conosciute. L'A. ritiene le pitture opera di l'artista greco, trapiantato in Etruria e fiorito nell'ultimo quarto del VI sec., al quale tempo egli attribuisce le pitture della tomba.

La tomba dei Leopardi, una delle meglio conservate, è poi attribuita dal W. ai primi anni del V secolo.

Stephen B. Luce and Leicester B. Holland, *An etruscan Openwork Grill in the University Museum, Philadelphia*, (*Am. Journ. of Arch.* XXI, 1913, p. 295-307).

Pubblicando un fregio fittile frammentario a traforo, proveniente da Orvieto etrusca, gli autori avanzano l'ipotesi originale che detto fregio, lungi dell'essere impiegato come coronamento nella decorazione fittile delle ali del frontone nel tempio etrusco, sull'esempio del noto restauro tentato dal Cozza (tempio di *Falerii Veteres*) nelle *Notizie degli Scavi* del 1888, fosse impiegato come coronamento della sommità del tetto, in lunghezza. E ciò a tenore di quanto si vede in tavole fittili di rivestimento, d'età romana, ispirate a motivi architettonici.

Stephen B. Luce and Leicester B. Holland, *Terracotta Revetments from Etruria in the University Museum, Philadelphia* (*Am. Journ. of Arch.* XXII, 1918 p. 319-339).

Sono qui riprodotti graficamente, ricostruiti e descritti numerosi frammenti di fregi architettonici fittili, provenienti da varie parti d'Etruria, e cioè da Orvieto, Corneto Tarquinia e Cerveteri. Alcuni motivi di fregio sono nuovi e interessanti. L'età di essi va dal V al III secolo av. Cristo.

L. G. Eldridge, *Six etruscan mirrors* (*Am. Journ. of Arch.* XXI, 1917, p. 365-386).

Si illustrano qui dei buoni specchi etruschi graffiti, con scene e personaggi mitologici d'incerta natura i più, per insufficienza d'attributi e mancanza d'iscrizioni. Lo stile dei graffiti permette di determinarne l'età intorno al IV secolo avanti Cristo.

L. G. Eldridge, *A third century etruscan tomb* (*Am. Journ. of Arch.* XXII, 1918, p. 251-294).

Il Museo di B. Arti di Boston possiede un'urna cineraria etrusca proveniente da Chiusi, interessante per le sculture che l'adornano e per l'iscrizione che l'accompagna, nonchè per la ricca suppellettile funebre che essa conteneva. La figura muliebre recumbente sul coperchio e il mostro marino scolpito sulla faccia principale dell'urna sono di buonissima esecuzione. Fanno parte della suppellettile degli specchi, una teca di specchio, a figure sbalzate, e vasetti e balsamarî di svariate forme e dimensioni, tutti d'argento, elegantissimi.

Inoltre orecchini, anelli e collane d'oro, oltre a frammenti di oggetti d'avorio, osso e bronzo.

M. Taylor and A. C. Bradshaw, *Architectural Terra-cottas from temples at Falerii Veteres*, (*Papers of Brit. School at Rome*, VIII, p. 1-34, tav. I-II).

Gli scavi governativi eseguiti negli anni 1886 e 1887 presso Civita Castellana, in contrada Scasato, diedero, come è noto, degli importantissimi risultati, con la scoperta di numerosi frammenti fittili, relativi alla decorazione architettonica forse di più santuarî. Il materiale archeologico, non ancora sufficientemente sfruttato, è stato fatto oggetto di studio nel presente articolo da una cultrice di archeologia, la Sig.na M. Taylor, e da un architetto, H. C. Bradshaw. Il risultato di questo studio si è che il materiale appartenga effettivamente a due templi distinti, secondo le conclusioni già tirate dal Cozza al tempo dello scavo: un tempio più piccolo, del IV-III secolo, un altro più grande, del III-II secolo. Al primo apparterrebbero i frammenti di grandi e bellissime figure di terracotta che si ammirano nelle vetrine del Museo di Villa Giulia. Di questi frammenti gli autori dell'articolo si sono giovati per ricostruire un frontone figurato.

Gli elementi per una tale ricostruzione essendo scarsissimi, questa potrà a molti sembrare ardita e non del tutto persuasiva. Del secondo tempio sono studiate le decorazioni nei loro rapporti reciproci di membrature architettoniche, in modo da presentare la ricostruzione d'insieme di un tempio a tre celle, seguendo in tutto le proporzioni di Vitruvio.

G. Q. Giglioli, *Statue fittili di età arcaica rinvenute a Veio* (*Notizie Scavi*, 1919, p. 13-37 con 7 tavv.).

Come uno dei maggiori avvenimenti archeologici di questi ultimi anni, é da segnalare la scoperta di alcune sculture fittili, relative a statue grandi al vero, provenienti da scavi nell'area della città di Veio, presso Roma, dove si rinvennero pure avanzi di un tempio. I pezzi principali delle dette sculture sono una statua di Apollo, ricomposta da frammenti, alta m. 1,80, una testa di Mercurio pileata, ambedue le figure con lunghi capelli; inoltre frammenti statuarî pure fittili, appartenenti ad altre due statue. Il G. ne induce che si debba trattare di un gruppo, e col sussidio di monumenti figurati di arte arcaica, interpretata il gruppo come la lotta di Apollo ed Ercole per la cèrva, da questo rapita ad Apollo. Alla scena sembra dovessero assistere Mercurio e Diana. Lo stile delle sculture può essere collocato tra la fine del VI e il principio del V secolo av. Cristo. Non si esclude che l'autore della statua possa essere stato un artefice etrusco locale, di Veio, dove, secondo la tradizione, fiorí una scuola importante di scultori.

Altri importanti articoli:

A. Della Seta, *Vasi di Campagnano* (*Monum. Ant. R. Accad. Lincei*, vol. 23, 1915, p. 277-312, con 4 tavv.).

E. Galli, *Il sarcofago etrusco di Torre S. Severo* (*Mon. Ant. R. Accad. Lincei*, vol. 24, 1916, p. 5-116. con 4 tavv.).

P. Ducati, *La Sedia Corsini* (*Mon. Ant. R. Accad. Lincei*, vol. 24, p. 401-458, con 8 tavv.).

C. Anti, *L'Apollo che cammina* (*Bollett. d'Arte del Ministero della P. I.*, vol. XIV, 1920, p. 73-83).

L. Pernier - A. Del Vita, *Mura laterizie e terracotte figurate d'Arezzo antica* (*Notizie Scavi* 1920, p. 167-217, con 4 tavv.).

St. Bleecker Luce, *A Group of Architectural Terra-cottas from Corneto*, (*American Journal of Archeology*, vol. xxv, 1921, p. 266-277).

C. Albizzati, *Ritratti etruschi arcaici* (*Dissertaz. Pontif. Accad. Rom. di Archeol.*, serie II, tomo XIV, 1920, p. 149-220).

G. Bendinelli, *Il tempio etrusco figurato sopra specchi graffiti* (*Bull. della Comm. Archeol. Com.*, 1918, p. 229-245).

Goffredo Bendinelli.

RECENSIONI

ARTH. STRONG, *Apotheosis and After Life - Three Lectures on certain phases of Art and Religion in the Roman Empire* — London, 1915, pag. xx-293, con 32 tavv.

E' questo un libro non più recentissimo, ma ancora poco conosciuto in Italia. Il libro, in cui sono raccolte alcune conferenze tenute dell'Autrice in Istituti di studi superiori di America, offre materia interessante così per lo studioso di storia dell'arte come per lo specialista di storia delle religioni; la materia di esso, infatti, trova posto in quella regione intermedia tra storia dell'arte e storia del pensiero religioso, sulla quale modernamente, per merito anche di dotti italiani, è stata richiamata l'attenzione degli studiosi.

Cura principale dell'Autrice è quella di dimostrare come il principio dell'apoteosi e della divinizzazione dell'imperatore (cap. I), entrate in uso sin dal tempo di Cesare e di Augusto, abbia influito profondamente sullo sviluppo dell'arte romana, ed abbia contribuito per una parte a differenziare la fisonomia di quest'arte dall'arte greca e da quella ellenistica, nelle cui composizioni manca il centro materiale di riferimento, e per l'altra abbia preparato il terreno all'arte cristiana. L'immagine dell'imperatore divinizzato, o destinato alla divinizzazione, e perciò isolato nel mezzo delle più infarcite composizioni, prepara il terreno all'immagine dominante del Cristo nell'arte medievale e moderna. Il quale processo è dato seguire nell'esame dettagliato dei monumenti figurati, compiuto dell'A. nella loro successione cronologica. Gli altri due capitoli *(Il simbolismo nei monumenti funerari romani* e *L'Oltre tomba)*, ci intrattengono nello stesso ordine di idee e ci mostrano, con larghissima esemplificazione di monumenti funerarî romani, tratti quasi tutti dal repertorio delle provincie e perciò poco noti, come l'idea di un'altra vita, latente presso i Romani sin dal tempo del sepolcreto preromuleo del Foro, si faccia strada e si materializzi in composizioni simboliche originali, le più svariate. Codeste idee, esposte colla maggior chiarezza e semplicità, sono della più alta importanza per la loro applicazione non solo alla storia religiosa dei popoli antichi, ma alla esegesi stessa dei monumenti figurati.

G. BENDINELLI.

P. DUCATI, *Saggio di studio sulla ceramica attica figurata del secolo IV av. C. - Memorie R. Accad. dei Lincei, Ser. 5°, vol. XV* (1916), fasc. III. — pp. 160, con 9 tavv. e 17 illustraz. nel testo.

È questo del Ducati il primo e importante tentativo di ordinamento e classificazione del materiale ceramico attico del IV secolo; materiale ceramico finora poco stimato e apprezzato dagli studiosi dell'arte greca. L'A. divide il materiale conosciuto in otto serie, distinte tipologicamente e stilisticamente, rilevando con acutezza e perspicuità le caratteristiche e i pregi, nonchè di ciascuna categoria, anche di ciascun esemplare. La grandissima parte dei vasi che forniscono dati utili al presente studio, provengono dalla Crimea (Kertsch o Panticapea) e dimostrano con la loro abbondanza, insieme con la finezza dell'esecuzione artistica, quale importante centro di esportazione rappresentassero per Atene, nel bel mezzo del IV secolo, le estreme rive del mar Nero, quando per ragioni varie si erano chiusi al commercio ateniese i mercati occidentali.

Trattata diligentemente e con buoni risultati è la questione della cronologia, non trascurandosi a tal fine l'analisi di oggetti varî rinvenuti nelle tombe insieme con i vasi. Così viene indicato l'anno 310 come il limite più basso approssimativo della ceramica figurata ateniese.

I risultati di questo studio non interessano, invero, solamente i cultori dell'arte vascolare classica, ma anche gli specialisti della scultura. Si osserva, infatti, come molte delle figure riprodotte sui vasi presentino assai spesso una indiscutibile rassomiglianza con note opere di scultura contemporanee o anteriori. In codesto repertorio vascolare, perciò, si ritrovano schemi plastici, i quali richiamano alla

mente alcuni fra i più chiari nomi della scultura greca del secolo IV, e cioè Timoteo, Scopa, Prassitele.

Questa circostanza offre il destro all'A. per riassumere a grandi linee i dati cronologici più sicuri finora acquisiti, relativi alla scultura greca del IV secolo, in apposito paragrafo che si legge con grande profitto, come tutto il resto dell'importante monografia.

G. B.

A. Della Seta, *Il Museo di Villa Giulia*, vol. I (vol. di pp. XIV - 543, in 8° piccolo con 64 tavv. Roma, Danesi, 1919).

Il prof. A. Della Seta ha pubblicato il primo volume della sua Guida del Museo di Villa Giulia, la prima che si possegga per questo Museo. Guida scientifica ed esauriente per uua grandissima parte del Museo, e cioè per le collezioni delle Necropoli dell'Agro Falisco e dell'Agro Capenate, per la raccolta meravigliosa delle sculture in terracotta, per la stipe votiva di *Satricum* e per la collezione Barberini di Antichità prenestine. Precede una descrizione accurata e razionale della Villa e delle sue pregevoli pitture cinquecentesche. Chiude il volumetto la descrizione della Cista Ficoroni e un indice generale dettagliato della materia.Una ricca bibliografia posta in calce a ciascun capitolo e paragrafo, rende il libro di una particolare utilità pratica per lo studioso.

Libro di formato maneggevole, sebbene non intieramente tascabile; di natura essenzialmente scientifica, e tuttavia di piacevole e proficua lettura anche per i non specialisti. Le succose sintesi, poi, messe in testa alla descrizione di ciascuno dei gruppi principali di oggetti, sono dei veri capitoli di storia dell'arte, i quali esorbitano dalla modesta funzione di una guida ordinaria. — L'augurio degli studiosi è che il volume secondo dell'opera non si faccia troppo aspettare.

G. B.

C. Densmore Curtis, *The Bernardini Tomb* (*Extract from the Memoirs of the American Academy in Rome*, Vol. III), — Pagg. 82, tavv. 71.

La ricchissima tomba Bernardini, rinvenuta presso Palestrina nel 1876, e tuttora esposta nelle sale del R. Museo di Paletnologia in Roma, attendeva da tempo un'illustrazione completa, la quale fosse pari all'importanza del prezioso corredo. Tale illustrazione è finalmente venuta per merito del prof. Curtis, e dobbiamo rallegrarcene, poichè essa consta di un testo breve (forse troppo) e succoso, di facile lettura, ristretto alla precisa descrizione degli oggetti, e di una serie di oltre settanta tavole fototipiche, in cui ci è posta dinnanzi agli occhi, nella maniera più esauriente desiderabile, tutto l'abbondante e assortito materiale della tomba. Per la quale l'A. accetta senza esitazione la più bassa data, della prima metà del VII secolo av. Cr. E' merito dell'A. quello di aver riunito per la prima volta frammenti di oggetti di avorio istoriati a rilievi, per sè quasi insignificanti, appartenenti ad un unico prezzo, e di aver dato una nuova plausibile interpretazione di qualche scena figurata. Questo studio sopra un'esposizione completa del materiale, ci fa desiderare che qualche cosa di simile si faccia per altre note tombe proto-etrusche, la cui ricca suppellettile trovasi esposta da tempo nei musei italiani, ed è tuttora in parte inedita, in parte mal pubblicata.

G. B.

P. Ducati, *L'Arte Classica* (Unione Tip.-Editrice Torinese, 1920). di pp. XXIII-965, in 8°, con 860 illustrazioni (L. it. 66).

Mancava sino a poco tempo fa in Italia, dove pure si nota tanto fervore di studî classici, una buona sintesi completa dell'arte antica, di autore italiano, essendo quella così felicemente iniziata dal prof. G. E. Rizzo, ancora ai primi fascicoli. A colmare la grave lacuna ha provveduto recentemente il prof. Ducati, pubblicando il suo bel volume *L'Arte Classica*. Originale il titolo, come la composizione dell'opera. Trattata da vero e profondo specialista, la vasta materia, la quale si inizia con l'arte della civiltà neolitica e si estende fino ai tempi barbarici, con Teodorico, è raccolta in soli tredici capitoli, dove, secondo una stretta e rigorosa divisione cronologica, sono descritte le opere salienti e sono sintetizzati i caratteri di ciascun periodo e di ciascuna corrente artistica. Ogni capitolo è diviso, a sua volta, in una ricca serie di paragrafi, dedicati ciasuno, con metodo analitico, ad una singola opera d'arte. Il manuale è completo nella materia, lucido nella trattazione, e assai pratico così per la consultazione da parte dello specialista, come per lo studio da parte dei giovani e delle persone colte, essendo il testo corredato da numerosissime illustrazioni, di cui molte eccellenti.

Ricchi indici ed una buona bibliografia generale dei periodici e delle opere principali di archeologia sono messi in appendice al volume. Data la trattazione analitica della materia, però, avrebbe certamente giovato il corredo di una bibliografia più analitica, con richiamo ai singoli paragrafi.

G. B.

C. Anti, *Monumenti Policletei*, in *Monumenti Antichi della R. Accademia dei Lincei*, vol. XXVI (1921), col 501-792, con 5 tavv.

Uno dei più notevoli saggi sopra la scultura greca, usciti in questi ultimi tempi di dopoguerra, è senza dubbio la monografia di C. Anti su Policleto. Prendere a soggetto di un lavoro critico esauriente un tema cosí arduo e cosí frequentemente trattato come quello dell'arte di Policleto, era compito da richiedere di per sè solo una bella dose di ardimento e di cultura. L'A., dando buona prova dell'uno e dell'altra, è invero riuscito a trarsi d'impaccio con garbo, ottenendo dei risultati che se non tutti definitivi, potranno sempre essere considerati come saldi punti di partenza per ulteriori ricerche. L'A. incomincia coll'attribuire a Policleto una serie affatto nuova di opere di scultura, mal conosciute e mal restaurate. Così egli trova di che attribuire a Policleto un tipo di Ercole, di cui l'esemplare meglio conservato, in piccole proporzioni, sarebbe offerto da una statuetta del Museo Barracco: inoltre un tipo di atleta discobolo, o meglio discoforo, da una statua Odescalchi, oggi in America, e l'Hermes di Lisimachia, ricordato da Plinio, da una statua del Giardino Boboli a Firenze. Sopra un frammento di bella testa giovanile atletica proveniente dal Palatino,ora al Museo delle Terme, l'A. riconosce la testa del Kyniskos. Trattando poi la tormentosissima attribuzione delle quattro Amazzoni, l'A. attribuisce a Policleto l'Amazzone di Berlino.

In un'opera che vuol essere una sintesi completa dell'interessante argomento, anche al Doriforo e al Diadumeno, sui quali pure non vi è più molto di nuovo da dire, è assegnata la loro parte. Infine si esamina accuratamente l'arte di Policleto, nei riguardi della tecnica, nonché delle peculiari qualità espressive vantate dagli antichi autori: simmetria, armonia, eurítmia. Il profondo studio della materia permette all'A. di fissare una cronologia assoluta di Policleto: cronologia che va dal 480, data di nascita, sino ad oltre il 420. Pur a prescindere dalla facilità maggiore o minore con cui saranno accolte dagli studiosi le conclusioni del presente lavoro, è certo che questo si distingue dagli altri simili, così per la vastità della cultura archeologica museografica, come per la originalità e la chiarezza di vedute.

Non avrebbe forse nociuto al lavoro un ordinamento diverso e, credo, più razionale della materia, con le opere di nuova e personale attribuzione disposte successivamente a quelle già universalmente riconosciute ed acquisite da tempo. L'A. é del resto un sostenitore vivace e convinto dell'individualità artistica, come canone fondamentale di ogni storia dell'arte. Ma per non dir altro, nel campo in troppo gran parte anonimo della storia dell'arte classica, è pur saggio e opportuno procedere anche ad aggruppamenti anonimi, non soltanto per individui, ma per età e per iscuole, essendochè l'individuo il più delle volte scompare, anche trattandosi delle personalità più spiccate. Ciò è chiaramente provato dal fatto che talune delle stesse opere attribuite nel citato lavoro a Policleto, sono da altri, e saranno probabilmente ancora, con non minore serietà di argomenti, attribuite ad altri artisti, pur appartenenti ad una cerchia non troppo lontana, per età e per tradizioni artistiche, da quella di Policleto.

G. B.

Patricolo A. — Monneret de Villard U. — *La chiesa di Santa Barbara al Vecchio Cairo* — Firenze, Alinari, 1922.

In una magnifica edizione dell'Istituto di Edizioni Artistiche Alinari, ricca di molte belle tavole, è illustrata una vecchia chiesa copta di Fostat o antico Cairo. Autori della memoria sono l'architetto Patricolo, capo dei servizi tecnici del *Comité de Conservation des Monuments d'art Arabe*, e l'ing. Ugo Monneret de Villard, professore d'archeologia medioevale nel Politecnico di Milano. La chiesa di S. Barbara è una delle chiese copte che sorgono entro l'antica cinta delle mura del poderoso *castrum* romano che guardava il Nilo all'altezza di Cairo, là dove il fiume comincia a dividersi in più rami. Nelle vicende di lotte, di persecuzioni e di periodi di tolleranza che il cristianesimo d'Egitto ebbe ad attraversare dopo l'invasione islamica, la chiesa ebbe distruzioni e ricostruzioni molteplici. Conservò però nitidamente la sua pianta basilicale latina. Dall'esame di fonti scritte, per quanto tarde e di scarsa attendibilità, e dal raffronto di elementi architettonici della chiesa con quelli di altri edifici datati del Cairo, risulterebbe che il nucleo principale delle costruzioni attuali non sarebbe anteriore alla se-

conda metà del secolo XI, mentre altre parti dell'edificio sarebbero state aggiunte ai principî del XII, con successive modificazioni nel XIV e più nel XVIII. Recentemente fu distrutta una cappella di S. Giorgio che il Butler vide intatta nel 1880, e della quale descrisse la splendida iconostasi in legno scolpito, fortunatamente salvata nel Museo Copto presso la Moallaqa.

I lavori di restauro, recentemente compiuti dal Patricolo nella chiesa, condussero a scoprire dietro una cortina di muro una magnifica porta di legno dei primi secoli cristiani, che il Monneret illustra con largo corredo di dottrina. La porta è decorata di sculture all'interno e all'esterno. Le figure che si conservano sono un busto barbato con corona turrita e cornucopia entro medaglione sorretto da due angeli, il Cristo con nimbo cruciforme seduto in trono, un santo pur seduto in trono, la scena dell'Ascensione con i dodici apostoli, e forse la scena della Pentecoste. Nel lato opposto della porta non sono scene figurate, ma un ricco sviluppo di rami di vite che escono da ben ornati vasi. La sicurezza della modellazione, l'alto senso della composizione, il pieno possesso della tradizione classica persuadono il Monneret ad attribuire la porta a età molto piú remota della muratura della chiesa alla quale fu adottata, e a farla risalire addirittura al quarto secolo. E tale datazione è confermata dai larghi raffronti che egli può, grazie alla sua dottrina, istituire. La chiesa di S. Barbara ha offerto molti altri legni intagliati che il Monneret studia e che giudica del XIII secolo, derivati da modelli islamici; ma la porta costituisce un cimelio di tale inconsueta rarità, che ben meritava l'ampia e dotta illustrazione che il Monneret le ha dedicato.

R. Paribeni.

Turchi N. — *Storia delle Religioni* — Torino, Bocca, 1922, pp. xv - 658.

L'eccellente manuale del valoroso docente di Storia delle Religioni nella nostra Università esce in una seconda edizione, essendo esaurita da qualche tempo la prima che uscì nel 1912. Constatiamo con piacere questo lieto indizio dell'interessamento degli Italiani per discipline e studi tanto nobili ed elevati quanto lontani dall'adescamento di pratica utilità. Il libro è dedicato alle religioni extrabibliche ed espone con lucida sintesi gli elementi di fatto relativi alle credenze nella divinità, alle dottrine sulla vita d'oltre tomba, ai culti e ai riti praticati nelle varie religioni. Esposte nel primo capitolo le notizie intorno alle religioni dei popoli selvaggi, seguono nei due che gli succedono le indagini intorno ai fatti religiosi di cui si possono cogliere indizii per le età preistoriche europee e per quelle del continente americano (Messico e Perù). In altri due capitoli sono studiate le religioni dell'Estremo Oriente, e quelle d'Egitto; poi si passa alle religioni del mondo semitico (tre capitoli sulla Babilonia e Assiria, sulla Siria e sull'Islam) e a quelle del mondo indoeuropeo (sei capitoli sull'India, la Persia, la Grecia, l'Etruria e Roma, e il gruppo dei Celti, Germani, Lituani e Slavi). Notevole importanza è data in questa nuova edizione alle religioni misteriosofiche dell'età classica, per le quali é raccolto ed esposto con garbo e con chiarezza, in un apposito capitolo che non era nella prima edizione, quanto si é potuto finora raccogliere e cercare di intuire intorno a queste forme di rielaborazione filosofica o mistica di miti e credenze, specialmente asiatiche e greche. Ogni capitolo è seguito da una bibliografia ampia e ragionata, dove nulla di essenziale è trascurato, e che può utilmente guidare il lettore desideroso di ulteriori informazioni. Alle lodi incondizionate che merita l'autore non mi sento di far seguire i complimenti per l'editore. Il Bocca ha ristampato un volume da lui stesso edito nel 1912, ha adoperato più grande formato e caratteri più interlineati, carta peggiore di qualità, non cilindrata, atta a gonfiare il volume. Ha cosí ottenuto un volume assai più corpulento di quello che comportassero le aggiunte pur notevoli e importanti fatte dell'autore. Sul dorso del volume edito nel 1912 (pagine 643) è scritto *Lire 6*; sul dorso di questo (pagine 658) *Lire 60*.

Non so se questi metodi siano commercialmente saggi; certo i molti studiosi che desidererebbero leggere ed acquistar libri, e si vedono dalle esagerazioni del commercio librario costretti alla più rigida astinenza, finiscono, come gli organi non esercitati, col perdere la funzione del comprare. E di questo risentirà certo danno la scienza, e forse in ultima analisi anche la tasca degli editori, cosa che mi sembra anch'essa spiacevole e dannosa, e che vorrei fosse, per la piccola e modesta schiera degli editori del mio paese, felicemente evitata.

R. Paribeni.

F. Pellati, *I Musei e le Gallerie d'Italia* (Roma, Maglione e Strini, 1922).

È questo il titolo del libro che pubblicato testè sotto gli auspicî del Ministero della P. Istruzione

con prefazione di Corrado Ricci, il dott. Franz Pellati offre agli studiosi delle cose d'arte in Italia. Il libro è una vera novità del genere, un prontuario utile e prezioso, per il quale l'archeologo, lo storico dell'arte, l'amatore di oggetti artistici, possono riscontrare a tavolino, con pochissima fatica, tutto ciò che d'interessante alle loro ricerche offre loro l'immenso materiale raccolto nelle collezioni pubbliche e private sparse per le cento città della penisola.

La ricca e varia materia vi è razionalmente divisa e ordinata per provincie, ciascuna delle quali si può dire costituisca un capitolo del libro. Sotto ogni provincia trovasi elencata, in distinti paragrafi, la serie completa delle città, grandi o piccole, fornite di raccolte antiquarie di qualsiasi importanza per lo studioso, e sotto il nome di ciascuna città la serie completa delle raccolte che quella possiede. Il contenuto di ciascuna raccolta viene accennato sommariamente, a grandi tratti, senza la più lontana pretesa di una guida topografica attraverso le collezioni. Ma ciò che è detto di ogni collezione, è sufficiente a rappresentarcene la *fisionomia* e a richiamare alla nostra memoria distratta i cimelî di maggior interesse. Una buona bibliografia collocata come appendice a piè di ogni paragrafo, mette il lettore in grado di approfondire le sue conoscenze intorno a intere collezioni o singole opere di arte.

È tuttavia facile immaginare come l'impresa del Pellati, così vasta e così nuova nel tempo stesso, complessa risultanza di analisi e di sintesi laboriose, presenti facile il fianco a critiche ed appunti da parte di un attento lettore. E' certo, ad esempio, e l'Autore coscienzioso non se lo nasconde davvero, che l'apparato bibliografico richiederà ancora un lungo lavoro, prima di essere portato a relativo compimento. Nè si può escludere che in mezzo a circa quattrocento collezioni diverse, singolarmente elencate e descritte, qualcuna ne sia sfuggita per forza di cose. Così sarebbe stato desiderabile che per la provincia di Bari non fosse stata dimenticata quella importantissima collezione vascolare che è il Museo Jatta di Ruvo, ed anche la collezione Caputi nella stessa città. Ma pur dopo aver preso atto di codeste e altre lacune del genere (Matera, Trieste), non si potrà a meno di plaudire alla felice impresa del Pellati, destinata a essere di così grande utilità pel mondo degli studiosi. Ci auguriamo prossima una seconda edizione del libro, in cui, completata la biografia, colmate le varie lacune ed aggiunti dei ricchi indici per materie e per artisti, come d'ordinario giustamente si usa in repertorî del genere, l'opera risulti condotta a quel punto di perfezione e di completezza assoluta, cui aspira sin dalla prima edizione.

G. B-

R. Paribeni, *Le Terme di Diocleziano e il Museo Nazionale Romano.* 4a ed. (Un vol. di p. 318, — 8° piccolo, tavv. 21. — Roma, Garroni, 1922).

Un altro libro che non potrà mai mancare nella biblioteca di nessuno studioso d'arte e di archeologia è la *Guida illustrata del Museo Nazionale Romano* alle Terme Diocleziane, del prof. Roberto Paribeni. Di questo libriccino meritamente fortunato e conosciuto da tempo, basti dire che ha già raggiunto la sua quarta edizione. Questa però non differisce gran fatto dall'edizione precedente (Roma, 1921). L'Autore si è unicamente preoccupato, secondo il rigoroso abito scientifico, di tenere aggiornata la bibliografia sempre crescente, nonostante i tempi poco favorevoli agli studî archeologici, in calce alla descrizione sommaria delle singole opere, nè ha trascurato di aggiungere alla più ricca materia alcuni sobrî cenni relativi a nuovi incrementi del Museo. Bisogna pensare che il Museo delle Terme è forse il maggiore istituto del genere creato dalla terza Italia, e come tale costituisce una delle principali attrattive intellettuali che offra la Capitale.

Ma il Museo tende ad aumentare indefinitamente di volume e d'importanza, e nuove aule già sono in costruzione e si preparano per dare alle collezioni un ordinamento sempre più comodo e più razionale. Non è improbabile, quindi, che il Paribeni debba fra non molto accingersi nuovamente alla forse non ingrata fatica, per far sì che la Guida seguiti a a rispondere alle esigenze crescenti dell'Istituto, da lui stesso così amorosamente diretto.

G. B.

A. Maiuri, *Rodi* - Un vol. di pagg. 170, 8° piccolo, con molte illustrazioni e piante. Editori Alfieri e Lacroix (Collez. del Piccolo Cicerone Moderno, n. 21).

Non poche sono le nobili iniziative che gli italiani volenterosi hanno già tracciato dal 1912 in qua nel poco vasto, ma fertile territorio e negli scarsi, ma suggestivi centri abitati dell'isola di Rodi.

Primo fra questi la città stessa di Rodi sulla costa orientale verso l'Asia minore, dove nel cuore della città, si è avuta una delle prime e più geniali iniziative italiane, la creazione di un museo. Anima di questo, è un giovane tanto valoroso quanto modesto, il dott. Amedeo Maiuri. Frutto dei suoi diligenti studi, oltre ad alcune dotte memorie pubblicate nell'*Annuario della R. Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni italiane in Oriente*, la presente piccola Guida pervenuta già alla sua seconda edizione.

Il capitolo più interessante della Guida è nella parte relativa alla città moderna, quello dedicato all'ospedale dei Cavalieri, il più grandioso edificio da questi innalzato nell'isola. Nel grandioso e severo edificio è oggi ospitato degnamente il Museo nelle sue varie sezioni, archeologica, medievale, etnografica.

Il Museo, salito dal nulla ad importanza notevolissima in breve volger di tempo, raccoglie cimelî in gran numero e di gran valore, nei quali si rispecchia la storia dell'isola di Rodi e delle isole sorelle, del Dodecanneso, dalle età più remote ai nostri giorni. La raccolta di cimelî si inizia cronologicamente con la sezione micenea, veramente ricca e variata, a testimonianza della floridezza e del grado di civiltà raggiunto dall'isola in un periodo che si aggira intorno al 1300 avanti Cristo. Ori e paste vitree, ceramiche dipinte a colori vivi e disegni bizzarri ed eleganti armi di bronzo, costituiscono la *facies* di questa civiltà da Micene irradiantesi nelle isole dell'Egeo. Seguono le ceramiche arcaiche rodiote, produzione locale caratteristica dei secoli VII e VI av. Cristo. A queste poi tiene dietro la produzione industriale ceramica e varia, propria del mondo greco in tempi storici, a cominciare dai vasi a figure nere e rosse, di fabbricazione attica, dei quali non mancano nella raccolta esemplari cospicui. La fisonomia propria dell'isola si manifesta nelle statuette fittili ed in altri prodotti industriali, per cui tengono il campo le anfore rodiote, celebri nell'antichità per il commercio del vino, ciascuna munita del suo bollo stampato.

Il Maiuri, che é un classicista, ha avuto il merito di non trascurare, per troppo amore al classicismo, i numerosi e cospicui resti di arte medievale sparsi per l'isola. — Che dire poi della raccolta etnografica moderna, con le sue ceramiche di stile orientale-persiano, i suoi ricami e merletti, i suoi legni intagliati e dipinti?

Ma tutta la città di Rodi è un museo. Uscendo dal maestoso Ospedale dell'Ordine sulla Via dei Cavalieri, la principale arteria della città, s'incontrano allineati lungo la stessa via, molti degli Alberghi delle varie Lingue o Nazioni: l'Albergo di Alvernia, l'Albergo d'Italia, attualmente sede del Comitato della « Dante Alighieri », l'Albergo di Francia, di Provenza, di Spagna, quindi il Palazzo del Gran Maestro, tutti gioielli di architettura e veri sacrarii di storia. Viene infine l'antico Borgo con le vecchie case e le chiese in parte trasformate in moschee, tuttora coronate dai loro minareti. Ultime le fortificazioni, meravigliosa cintura di pietra gettata tra la città e il mare, come per protezione gelosa intorno a un corpo di divina bellezza.

Quest'opera di bellezza che chiuso il libro, noi seguitiamo a sognare ad occhi aperti, è stata, ricordiamolo, ricercata e restituita a vita novella da un esiguo manipolo di italiani, che in mezzo all'indifferenza dei più, ha saputo perseguire e realizzare virilmente un santo ideale!

G. B.

Alessandro Della Seta. — *Italia antica (Dalla caverna preistorica al Palazzo imperiale)* — Bergamo, Istituto Ital. d'Arti Grafiche, 1922 (350 pp. in 8o, con 373 ill.).

« Questo breve libro vuole essere rapida visione della civiltà d'Italia dalle origini all'apparire del Cristianesimo, quale essa si ricompone con i prodotti dell'industria e dell'arte. È quindi struttura dalle linee essenziali, ma poggiata sulle celate fondamenta di un minuzioso studio di elementi particolari. »... Non saprei trovare parole migliori di queste che l'A. ha usate nella brevissima prefazione, per indicare ai lettori i fini dell'opera. E il Della Seta è magnificamente riuscito nel suo piano. Con questa « Italia antica » egli ci ha dato il libro *che mancava*, il libro originale e organico atto a dare una precisa conoscenza di tutto il complicato avvicendarsi delle civiltà fiorite su questa nostra terra benedetta dalla divinità.

Non saprei chiamarlo un « manuale », se non col senso preciso di tale parola: opera che dovrebbe andare « per le mani » di ogni studioso e di ogni amatore d'archeologia. Non ha i requisiti e le aridezze dei manuali, perchè è un libro vivo, palpitante. Senza infingimenti, non esito a dichiarare che questa « Italia antica » è nobilissimo esempio del libro divulgativo, quale può essere scritto da un vero scienziato.

E, anzitutto, esso riempie una lamentabile lacuna... Chi, infatti, pur se appassionato cultore

degli studî di antichità, non avrebbe confessato il proprio imbarazzo di fronte a una semplice domanda, come questa: — di grazia, vorrebbe tracciarmi in un quadro, sia pure breve e per linee essenziali, ma completo, l'avvicendato e laborioso cammino delle varie civiltà in Italia ..? Il dotto avrebbe potuto chiedere aiuto a numerosissime e disparate fonti particolari, ma il semplice amatore non avrebbe potuto nascondere un più profondo senso di disagio, e ragionevole.

Ebbene, il recente libro del Della Seta, così completo, così equilibrato, che nulla trascura, dal monumento insigne al minuto risultato dello scavo più recente, che tòcca con rara prudenza ogni singolo aspetto, ogni più dibattuta questione, senza mai fuorviare, appagando pienamente da un lato l'esigenza scientifica e dall'altro conservando sempre la sua struttura unitaria, primo requisito essenziale per lo scopo dell'opera, è un libro che corrisponde pienamente a quanto di meglio potevamo desiderare ed aspettarci. Data l'indole della collezione editoriale (Monografie illustrate-Serie: Storia della Civiltà), il Della Seta non ha aggiunto al testo l'apparato bibliografico, anche perchè, com'egli scrive, « il libro chiede non di essere consultato ma di essere letto ». Osserverò qui che il dotto, lo studioso abituato al controllo degli apparati bibliografici, leggendo il libro, non può che maggiormente riconoscere e ammirare la solida dottrina, la profonda preparazione e la sicura coscienza, con le quali il Della Seta ha compiuto la sua encomiabile e dura fatica.

Il libro, dopo una breve introduzione che vuole essere una sintetica visione delle conquiste umane e della radiosa ascesa dell'Italia alle vette ideali, si divide organicamente in sette parti. Queste corrispondono, sì può dire, alle grandi tappe della civiltà, ai grandi orizzonti storici, nei quali l'uomo sulla nostra penisola e nelle isole nostre ha affermato la potenzialità del suo spirito: *età paleolitica — età neolitica — età dei metalli — arte orientalizzante — arte greca — Etruria — Roma.*

Tutti questi capitoli sono scritti con uguale amore e con la stessa dottrina, ma dove a me sembra che il Della Seta più si innalzi per genialità di esegesi e per felicità di sintesi è nei tre più complessi e difficili momenti: arte orientalizzante, Etruria, Roma.

Lo scritto del Della Seta per queste tre grandi pagine di storia della nostra civiltà può e deve « far testo ». Il lavoro di sintesi dei varî aspetti della civiltà etrusca è magistralmente compiuto. Anche in riguardo alle età preistoriche l'A. si presenta originalmente. Ad esempio, per l'età paleolitica, così singolare nel nostro paese, egli usa una denominazione del tutto nuova per le due tipiche industrie: periodo dell'*ascia impugnata* – periodo della *cuspide vibrata.* Dovrebbero, esse, usarsi in luogo di quelle francesi (*chelléenne* e *moustérienne*); la nuova denominazione è intelligente, ma solo in parte accettabile. Per ragioni che qui sarebbe superfluo dichiarare, non può essere adottata con valore generale e sistematico. Ma il tentativo del Della Seta, che mostra una necessità reclamata dal materiale italiano, ci serva almeno di ammonimento.

Il capitolo su *Roma* è poi quello che amo principalmente additare all'amorosa intelligenza degli studiosi. Per quanto la retta valutazione dei rapporti di dipendenza fra l'attività artistica di Roma e l'arte greca sia ormai già maturata nello spirito nostro, pure le parole chiare del Della Seta, che pongono nella sua intera luce l'originalità possente dello spirito romano, devono suonare al nostro intelletto particolarmente grate. È un « ellenista » sperimentato che con sicura e coscienziosa franchezza scrive il doveroso elogio dello spirito fattivo di Roma, che ha saputo creare « un'arte di dominio »!

Quanto la Romanità espresse di *suo,* di realtà possente umana, dal suo fondo originale, è posto in tutta luce e a riscontro di ciò che la Grecia maestra dette in perfezione di forme.

« L'arte romana è uno strumento simile all'arma e alla legge, è affermazione dell'idea romana ». Son parole, queste, che agli spiriti liberi recano un sapore di intangibile verità!

Chiuderò dicendo che il volume, edito in nitidissima veste tipografica e con la consueta cura dall'Istituto d'Arti grafiche di Bergamo, ha un corredo straordinario di illustrazioni (373 riproduzioni, saggiamente scelte, delle quali molte nuove, moltissime non di solito divulgate), che forma un impareggiabile ausilio per la compiuta intelligenza del testo; il quale, infine, ai rari pregi essenziali di scienza e di metodo unisce altresì una forma di esposizione chiara ed italianamente elegante.

Ugo Antonielli.

INDICE DEL VOLVME X

VARIETÀ:

NOTIZIARIO BIBLIOGRAFICO (1915-1921):

RECENSIONI:

TORSO MARMOREO FEMMINILE DEL MUSEO NAZIONALE ROMANO

Veduta principale.

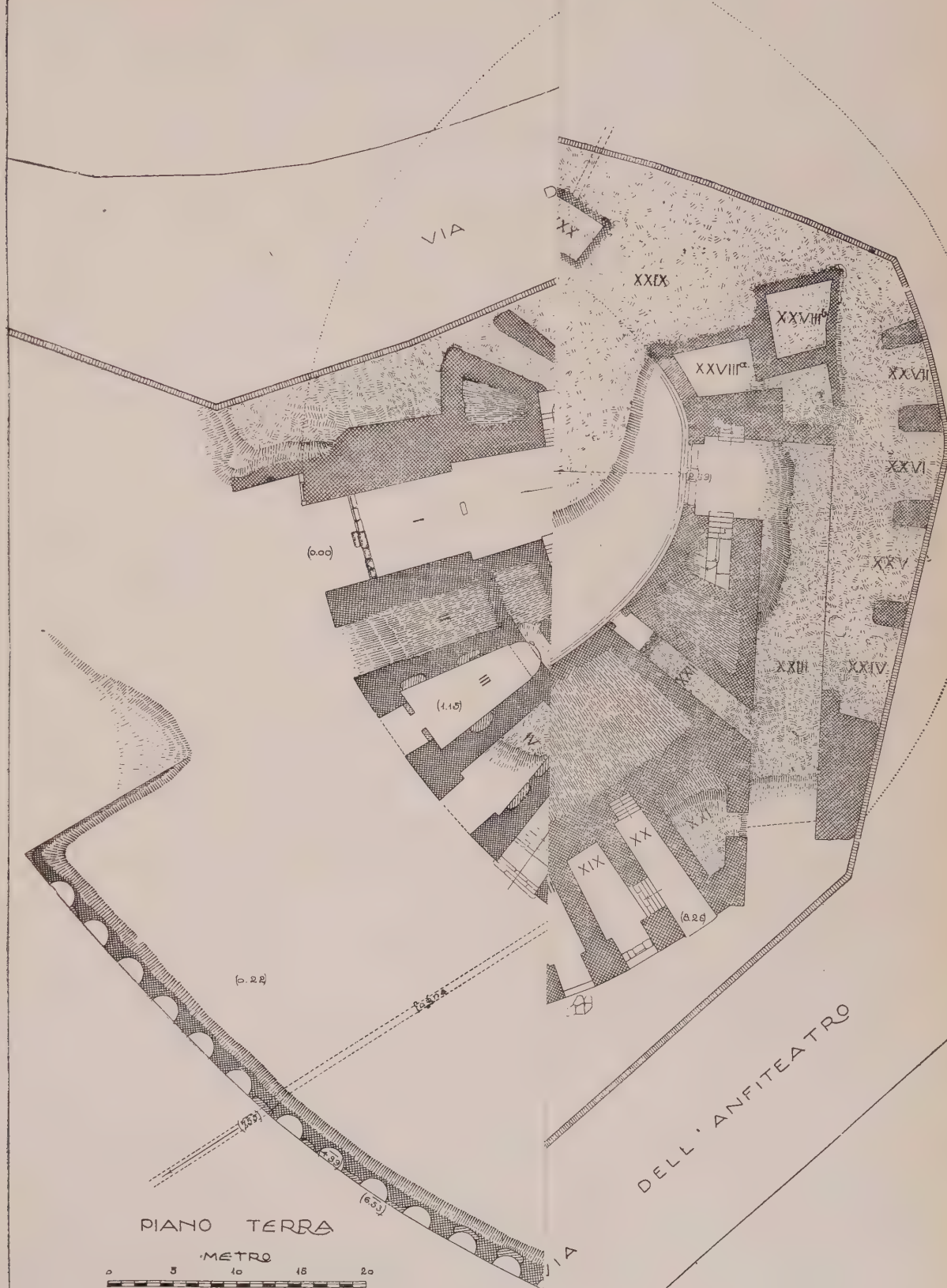
1 2 3

TORSO MARMOREO FEMMINILE

Vedute laterali e posteriore.

DIPINTO CON LA PROCESSIONE DI VENERE POMPEIANA (POMPEI).

CASTRA ALBANA — L'ANFITEATRO VISTO DA SUD.

ALBANO LAZIALE
ANFITEATRO ROMANO
VIA
XXIX
XXVIII^b
XXVIII^a
XXVII
XXVI
XXV
XXIV
XXIII
XXI
XX
XIX
(0.00)
(1.15)
(8.26)
(0.22)
(6.53)
VIA DELL' ANFITEATRO
PIANO TERRA
METRO
0 5 10 15 20
Gismondi Italo rilevo e disegnò
1920

CASTRA ALBANA -- PIANTA DELL'ANFITEATRO (piano superiore).